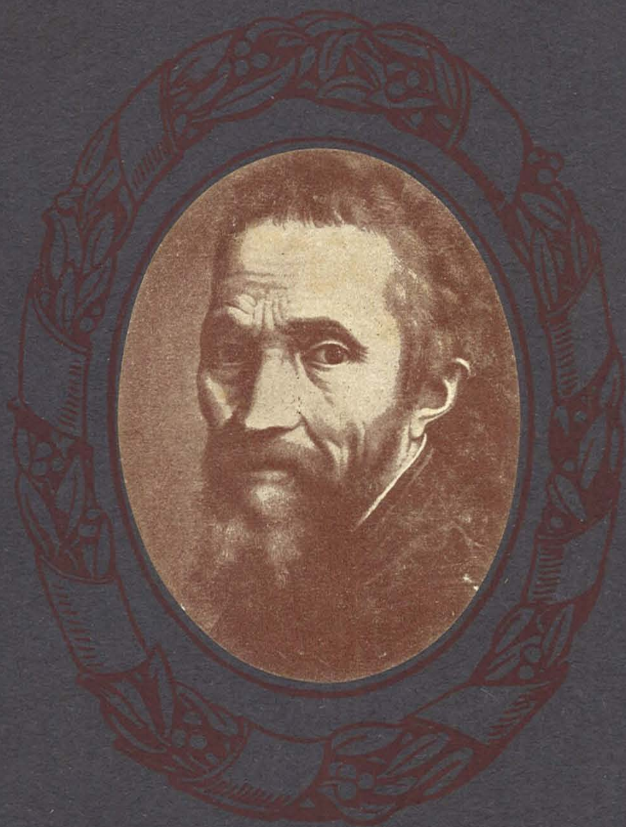
Michelangelo



Von

O. te Kloot

Veröffentlichungen der „Deutschen Gesellschaft zur Verbreitung guter Jugendschriften und Bücher“, E. V., Berlin-Wilmersdorf, Ehren-Präsidium Reichskanzler Fürst von Bülow.

Illustrierte
Helden-Bibliothek

Geistes- und Kriegshelden aller Völker und Zeiten



Herausgegeben von Georg Gellert



Verlagsanstalt Dr. Ed. Rose
Neurode i. Schles. — Berlin

Heft 6

Michelangelo

Von

O. te Kloot



Wenn wir rückblickend uns in die Wandlungsphasen der Erde und des Menschentums vertiefen, die wie die Wellen des Meeres, steigend und fallend, in unsere Beobachtung hinein wandern, so sehen wir Perioden aufsteigen, in denen die Erde, von Vernichtungsfiebern durchschauert, alles Bestehende zerstören zu wollen scheint. Als genügten ihr die alten Formen nicht mehr, als entfachten die alten Menschen nur noch ihren Grimm, so reißt sie das von ihr selbst Geschaffene in die düsteren Abgründe ihrer Vernichtungen hinein, löscht ihre eigenen Sonnen aus und tötet ihre eigenen Kinder.

Aber zu anderen Zeiten wieder, den Ausgleich in dem ewigen Auf und Ab der Wage zu schaffen, kann sie sich nicht genugtun in unerschöpflichem Formen, Zeugen und Höherzüchten. Dann ist es, als quöllen Meere von Leben aus ihrem Schoß, als drängten Quellen in das Licht hinauf, so reich, so tausendstimmig sprudelnd und klingend, wie alle Wesenheit in allen Landen sie noch nicht hörten. Eine solche Periode überschwänglichen Blühens sehen wir in der Renaissance vor uns, jene von den Jahren 1350 bis etwa 1600 umschlossene Zeitspanne, in welcher die Antike eine — wie schon im Namen ausgedrückt — Wiedergeburt, zu gleicher Zeit aber eine entscheidende Umformung erfuhr. Niemals wieder hat sich der menschliche Geist in einer so ungeheuren Weitspannung, so funkelnder Gestaltungspracht, so scharf gesonderter, individueller Künstlerkraft ans Licht geschwungen, wie eben dort. Wie eine riesenhafte Sonnenblume, betaut und beperlt vom diamantenen Tau der Morgenstunde, strahlt die Renaissance im Garten der Zeit, und eines der glänzendsten Blätter im Kelchkranz dieser Blume ist jener Mann, dem unsere Betrachtung gilt, ist Michelangelo.

Er wurde geboren am 6. März 1475 als zweiter Sohn des Podesta — d. h. Bürgermeister und Schiedsrichter — von Caprese, Lodovico Buonarotti Simoni, und zwar in diesem letztgenannten Ort. Wie wohl an jeden Menschen, den die Eltern, immer wieder ergriffen von dem Wunder der Geburt, hinaufheben in das Licht der Sonne, so hingen auch an ihm reiche und überzeugungswarme Wünsche, Deutungen und Prophezeiungen. Aber bei diesem

Knaben kam noch ein anderer Umstand hinzu, um sein Inslebentreten als ein Ereignis von seltener und verhängnisvoller Art erscheinen zu lassen. Denn das Horoskop, das man um ihn befragt hatte, wußte gar vielsagende, mystisch-weitblickende Antwort zu erteilen, in der das Leben dieses Knaben als von einer glücklichen Konstellation der Gestirne, lichtvoll und über die Allgemeinheit erhoben, beeinflußt erschien.

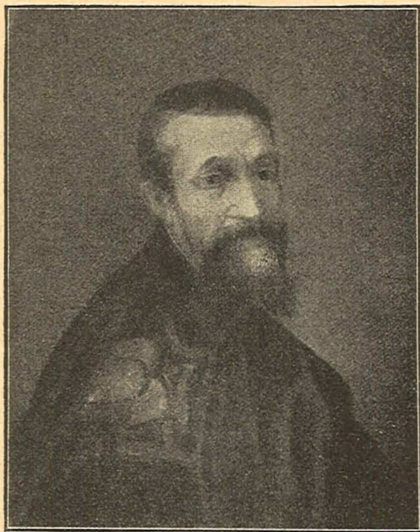
Und Michelangelo säumte nicht, diese Prophezeiung in die Wirklichkeit zu übersetzen. Schon früh regte sich in ihm ein ausgesprochenes Zeichentalent, dem er jede freie Stunde opferte, und das der Besuch der gelehrten Schule, welche er schon in frühen Jahren besuchen mußte, ihm zu vervollkommnen gestattete. Sein Vater, Lodovico Buonarotti Simoni, war indessen nach Florenz und damit zu dem Mittelpunkt der künstlerischen Blüte Italiens zurückgekehrt, und wenn er auch im Beginn der Neigung des kleinen Michelangelo, alles was er sah, oder was ihn bewegte, mit dem Zeichenstift festzuhalten. keineswegs wohlgesinnt gegenüberstand, so gewann er doch nach längerer Beobachtung die Überzeugung, daß hier etwas Naturnotwendiges sich Bahn brach. Er ging daher mit einem hervorragenden Maler von Florenz, Domenico Ghirlandajo, zurate, wie das Talent seines Sohnes zur Reife gebracht werden könne. So kam ein Vertrag zustande, kraft dessen sich Ghirlandajo (und dessen Bruder David) verpflichtete, Michelangelo in dreijähriger Lehrzeit die Grundlagen der Malerei beizubringen.

So war denn der Knabe von der ersten Welle der Künstlerschaft erfaßt und bald schon sollte es sich zeigen, wie wohl er Ruder und Steuer zu gebrauchen wisse. Das, worauf ihn sein Lehrer als das grundlegende Moment des Studiums immer und immer wieder eindringlich hinwies: die genaueste Beobachtung der Natur und ihrer Erscheinungsformen, wußte Michelangelo sich bald mit verblüffendem Können zu eigen zu machen. Aus jener Zeit haben sich Zeichnungen von seiner Hand erhalten, die eine bewundernswerte Sicherheit im Gebrauch der Zeichenfeder bekunden. Viele dieser Zeichnungen haben eine Plastik, eine malerische Mannigfaltigkeit der Tonwerte, die das Fehlen der Farbe völlig vergessen lassen. Es gibt kaum ein Beispiel in der ganzen Kunstgeschichte, in welchem sich die Überlegenheit eines Schülers schon nach so kurzer Zeit und in so unzweideutiger Weise bekundete, wie bei Michelangelo.

Um diese Zeit hielt zu Florenz eine der glänzendsten Fürstengestalten aller Zeiten seine Hofhaltung: Lorenzo de Medici, den man den „Prächtigen" nannte. Dieser, dem es auf der Seele brannte, Florenz in jeder Beziehung an die Spitze aller italienischen Städte erhoben zu sehen, richtete damals eine Schule für Bildhauer ein und zwar in seinem Garten auf dem Platz St. Marco. Auf Empfehlung Ghirlandajos wurde auch Michelangelo dort als Schüler aufgenommen und gewann durch seine künstlerischen Fähigkeiten, seinen eisernen Fleiß und sein makelloses Betragen das Vertrauen und die Liebe Lorenzos in einem Grade, daß dieser ihm eine Wohnstätte im Mediceerpalast selbst einräumte. Ja, er setzte ihn sogar in den Stand,

seinen Vater, der nur eine bescheidene Stelle am Zollamt bekleidete, geldlich zu unterstützen, machte ihn des Unterrichts des Gelehrten Poliziano, des Erziehers seiner Söhne, teilhaftig, und erschloß ihm das Hofleben, das sich so glänzend, geistvoll und mannigfaltig um ihn entfaltete. Diese Gunstbezeigungen lassen erkennen, wie bald auch Lorenzo das in Michelangelo schlummernde Genie erkannte.

Als erstes Marmorwerk des jungen Künstlers wird im National-Museum zu Florenz noch die Maske eines Fauns gezeigt, der allerdings alle Merkmale der Anfängerschaft anhaften. Immerhin ist sie als



Michelangelo.

ein Zeichen der unbekümmerten Energie, mit der Michelangelo in eine ihm gänzlich fremde Kunst hineinsprang, bemerkenswert.

Bedeutsamer sind die beiden Marmorwerke von seiner jungen Hand, die man in der Sammlung Buonarotti in Florenz vorfindet. Das eine, eindringlichere, von starkem Eigenkönnen zeugende ist jenes, welches man als den Kampf der Lapithen und Kentauren bezeichnet. Blickt man auf dies wildbewegte Spiel reckenhafter, geschmeidig ineinander geflochtener Männerleiber, wie sie in stark erhabenem Relief aus der Fläche hervorspringen, so muß man sich die Tatsache, dies sei das Erstlingswerk eines sechzehnjährigen Jünglings, geradezu ins Gedächtnis zwingen. Die ganze Großartigkeit, sich an Übergewaltigem berauschende Richtung Michelangeloschen Schaffens tritt uns hier schon in seinen Keimen entgegen, die ganze Wucht seines künstlerischen Wesens packt uns an, wenn wir vor diesem Jugendwerk stehen.

Das zweite Werk, ganz entgegengesetzter Art, zeigt die Spuren der Erstlingsschaft deutlicher. Es ist eine Madonna in flachem, weichem Relief, das aber doch das herbe Profil der Jungfrau klar und ohne Süßlichkeit hervortreten läßt. Aber ihre Gebärde ist noch unfrei und im Körper des Jesukindes stoßen wir auf Mißproportionen.

Um diese Zeit ist eines Vorfalls zu erwähnen, der Michelangelos äußere Erscheinung Zeit seines Lebens entstellte. Einer seiner Mitschüler im Mediceischen Kunstinstitut, Namens Pietro Torrigiano, zertrümmerte ihm, wahrscheinlich aus Neid über Michelangelos überragende Leistungen, durch einen Steinwurf das Nasenbein. Der Täter entzog sich der Bestrafung durch die Flucht, in Michelangelo wurde aber vielleicht durch dieses Begebnis der Keim zu jener finsteren Vereinsamung gelegt, der er sich später immer mehr ergab.

Bald sollte das Schicksal noch ernster in sein Leben eingreifen, denn am 8. April 1492 wurde Lorenzo der Prächtige vom Tode ereilt. Wie ein Flitterkleid fiel aller Glanz und alle Sorglosigkeit nun von Michelangelo ab, seine eigene, selbständige Kraft wurde auf den Plan gerufen. Der Nachfolger Lorenzos, dessen Sohn Piero, hatte nur wenig von dessen großartigem, edlem und gerechtem Sinn geerbt, er erblickte und würdigte in Michelangelo nicht den mächtig emporstrebenden Künstler, er war ihm vielmehr neben anderem ein Zeitvertreib, den er gelegentlich dazu herabwürdigte, ihm im Hofe seines Palastes eine Bildsäule aus Schnee zu errichten.

Aber in Michelangelo lebten großartigere Gestalten und Entschlüsse. Aus einem Marmorblock, den er um ein Billiges in seinen Besitz brachte, meißelte er einen Herkules, der im Palazzo Strozzi aufgestellt wurde. Leider wissen wir nur von Zeitgenossen, daß dieses überlebensgroße Bildwerk dem jungen Meister die Bewunderung aller Kenner einbrachte, das Werk selbst aber ist in Frankreich, wohin es an den König Franz I. gesandt wurde, verschollen.

Über die Tätigkeit Michelangelos bis zum Jahre 1494 berichten uns nur eine Anzahl Studienblätter von seiner Hand, aus denen wir erfahren, wie gewissenhaft der junge Künstler verfuhr, um sich genaueste Kenntnis von dem anatomischen Bau des menschlichen Körpers zu verschaffen. Auch wird von einem hölzernen Kruzifix berichtet, den er für den Hochaltar der Kirche St. Spirito zu Florenz schaffte, aber auch dieses Werk ist verschwunden.

Um den drohenden Unruhen in Florenz, welche den Sturz Piero de Medicis zur Folge hatten, zu entgehen, begab sich der Künstler über Venedig nach Bologna zu Galeozzo Bentivoglio, wo ihm der Auftrag zuteil wurde, an dem Grabmal des heiligen Dominicus zwei fehlende Figuren zu vollenden, und zwar die des heiligen Petronius und eines leuchtertragenden Engels. Obgleich man ihn gern länger in Bologna gefesselt hätte, so kehrte er doch in der zweiten Hälfte des Jahres 1495 nach Florenz zurück.

Im Auftrage Lorenzo di Pierfrancescos schuf er dort eine Statue des Giovannino, das heißt des Johannes des Täufers als Knaben, der sich jetzt im Berliner Museum befindet. Es ist nicht absolut zweifelsfrei, ob wir in dieser Marmorfigur wirklich das Werk des Michel-

angelo erblicken dürfen, jedenfalls aber haben wir darin ein Werk von ganz eigenartiger, herber Schönheit vor uns. Johannes ist hier fast noch als Knabe dargestellt, wie er sich anschickt, in einem Ziegenhorn den einer Honigwabe entnommenen Honig zum Munde zu führen. Der Körper des Jünglings baut sich in sanft gelöster, schlanker und anmutiger Bewegung auf; überaus charakteristisch, ganz aus der Beschäftigung heraus empfunden, ist die Gebärde der Hände, der Kopf weist die herben und doch jugendlich lebendigen Linien auf, wie sie wohl Michelangelos junge Schöpferhand gestaltet haben würde.

Ein zweites Marmorwerk, einen schlafenden Cupido darstellend, ist, nachdem es sich zuletzt im Besitz der Markgräfin Isabella von Mantua befunden hatte, ebenfalls verschollen. Es ist aus dem Grunde merkwürdig, weil eine sich daran knüpfende Intrige Veranlassung wurde, daß Michelangelo seinen Wohnsitz nach Rom verlegte. Auf den Rat Lorenzo di Pierfrancescos, jedoch der Absicht Michelangelos entgegen, war die Statue dem Kardinal Riario als ein Werk der Antike verkauft worden. Als dieser nun erfuhr, daß er sich habe täuschen lassen und in Wirklichkeit Michelangelo der Schöpfer des Bildwerks sei, rief er diesen, dessen hohe Meisterschaft er erkannte, zu sich nach Rom.

Wenn nun auch die Hoffnung, die Michelangelo an diese Bekanntschaft, sowie an die Versprechungen des Kardinals knüpfte, sich nicht verwirklichte, so erstand ihm doch in Rom ein anderer Gönner in der Person des Jacopo Galli, eines römischen Edelmannes. In dessen Auftrag vollendete er zwei Marmorbildwerke, einen Cupido und einen Bacchus. Von dem Verbleib des ersteren besitzen wir nur unsichere Kunde, allerdings befindet sich im Kensington-Museum zu London die Figur eines Knaben, der kniend den Pfeil auf den Bogen legt, aber ob diese beiden Werke identisch sind, ist sehr fraglich.

Dagegen befindet sich der Bacchus im Nationalmuseum zu Florenz, Als Michelangelo ihn schuf, war er 23 Jahre alt und er gestaltete ihn ganz aus dem schnellen, lebendigen Zufassen seiner Phantasie. Der Jüngling, den wir vor uns sehen, hat sich ganz verloren in dem Genuß des Weines, dem er sich in seliger Vergessenheit ergiebt. Alles, die schlaffliche, behagliche Haltung des Körpers, die lächelnde Liebkosung seiner Augen, mit der er die in der erhobenen Rechten dem Munde genäherte Schale umfängt, das lüsterne Wühlen der Linken in den Trauben, die ihm ein kleiner, bocksfüßiger Faun zureicht, — alles läßt dies in meisterlicher Gestaltung erkennen. Trotz der heiklen Situation, die eben auf dem Punkte festgehalten ist, wo sie sich zu überschlagen droht, ist doch nirgends die maßvolle Linie überschritten und an Allem erkennt man den klaren, beherrschenden Geist, der niemals dem Gesetz der Schönheit untreu werden kann.

Dieser Bacchus sollte nur das Vorspiel zu einem Werk sein, das Michelangelos Namen, auch wenn er niemals etwas Höheres geschaffen hätte, in die Reihe der größten Künstler aller Zeiten einreiht. Es ist dieses die Pietà, die Michelangelo im Auftrage von Jean de Groslaye de Villiers, Abt von St. Denis und Kardinal von S. Sabina, meißelte. Dieses ergreifend schöne Bildwerk war zuerst

in der Kapelle der französischen Könige in der Peterskirche zu Rom aufgestellt, und fand nach deren Zerstörung ihren Platz in der Capella della Pietà der gleichen Kirche. Was diesem Bildwerk seinen bedeutsamen Platz in dem Aufstieg Michelangelos zuweist, ist die Wahrnehmung, daß sich hierin zum erstenmal die aller Fesseln bare eigen-



Pietà, in der St. Peterskirche in Rom.

artige Schöpferkraft Michelangelos offenbarte. Wir sehen ein Gegenspiel und einen Zusammenklang von göttlicher Gewalt. Wir sehen einen Toten, von dem wir die Gewißheit haben, daß er über ein Kleines in ewigem Lichte erwachen wird; wir sehen über ihm das Antlitz der Maria, auf dem der Künstler, allen Überlieferungen entgegen, die jungfräuliche, ruhig erhabene Schönheit festgehalten

hat. Trotz der von keinem Zug des Schmerzes entstellten Züge der Maria liegt das Leid der ganzen Welt auf ihrem Antlitz, und aus dem Körper des Heilands weht es uns wie eine Ahnung des Ewigen an, trotzdem alle Merkmale des Todes so ergreifend in ihm zum Ausdruck gebracht sind. Dies ist auch das einzige Werk, das Michelangelo mit seinem Namen gezeichnet hat.

Bis zum Jahre 1501 war er in Rom beschäftigt, und als er sich dann nach Florenz zurückwandte, brachte er einen Auftrag mit nach dort, den ihm der Kardinal Francesco Piccolomini erteilt hatte. Lange konnte er sich allerdings nicht bezwingen, diese kleinen Heiligenbilder, die für den Dom zu Siena bestimmt waren, auszumeißeln; nur ihrer vier vollendete er, dann ließ er die Arbeit liegen und wandte sich höheren Aufgaben zu.

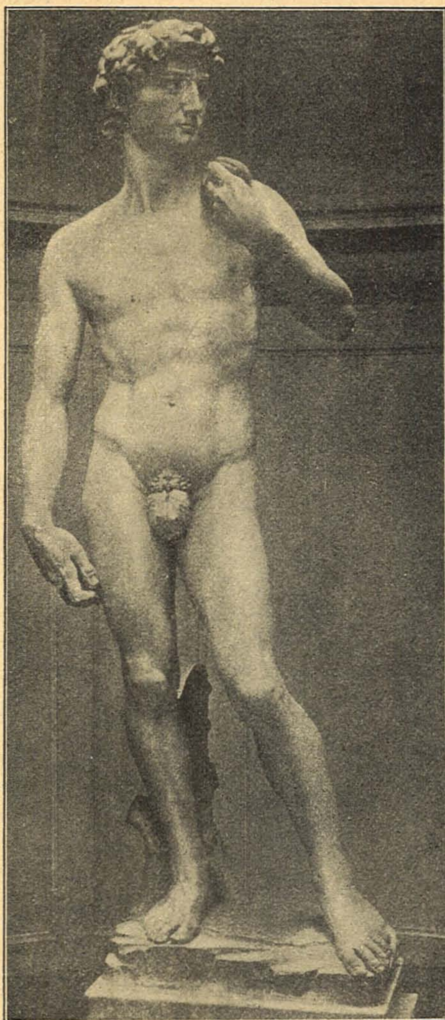
Ein Ruf ging damals durch Florenz, der sein leidenschaftliches Künstlerwollen sofort wach und auf den Plan rief. Aus dem Mund der Weberzunft kam er, deren Meister damals zu Vorstehern des Dombaus zu Florenz bestellt waren, und zur Errichtung eines riesenhaften Standbildes, das alles andere überragen sollte, riefen sie auf. Auf der Höhe des Doms sollte es seinen Platz finden, ein David, welcher bereits von dem Bildhauer Agostino di Duccio begonnen, da aber die Domverwaltung an seinem Werk keinen Gefallen fand, nicht vollendet hatte. So wurde Michelangelo der Riesenblock übergeben, an dem die Gestalt des David, so wie der erste Bearbeiter sie im Sinne hatte, schon in rohen Umrissen herauswuchs.

Obgleich Michelangelo durch keinerlei Zwang an diesen Gedanken gebunden war, so behielt er doch den ursprünglichen Plan, eben einen D a v i d zu schaffen, bei, und ging unverzüglich ans Werk. In der Sammlung von Buonarotti in Florenz wird noch heute das kleine Wachsmodell gezeigt, das er für die Figur anfertigte. Am 13. September 1501 tat er den ersten Meißelschlag an dem Standbild und im Laufe von etwa drei Jahren — in der ersten Hälfte 1504 vollendete er es — befreite er es aus den marmornen Fesseln.

Er stellte den David als den Krieger, den Sieger, dar, der sich eben anschickt, seinen Feind zu fällen. Die rechte Hand faßt den Stein fester, während die linke die Schleuder von der Schulter hebt und der Körper sich auf den rechten Fuß zurückwiegt, um dem Wurfe Schnellkraft zu geben. Gänzlich unbekleidet ist der kraftvolle Jünglingskörper, das Antlitz drückt ruhige Besonnenheit, wägende, scharfäugige Siegerzuversicht aus. Alles an dem neun Ellen hohen Bildwerk atmet gesunde Kraft, das Fleisch des Körpers ist überall sanft und doch nervig gerundet. Im Louvre zu Paris wird eine Federzeichnung zu dem David aufbewahrt, auf der er den rechten Fuß auf das abgehauene Goliathhaupt stemmt, diese Variante kam erst bei einem zweiten David zur Ausführung.

Vor dem Palast der Signoria fand der Koloß — il gigante, wie er von den Zeitgenossen allgemein genannt wurde — seinen Standort, und die Berichte aus jener Zeit überströmen in Bewunderung für dieses Werk, sowie in Schilderungen der Feierlichkeiten bei seiner Enthüllung. Viel später — im Jahre 1783 — gelangte man zu der

Erkenntnis, daß Witterungseinflüsse ihre zerstörende Arbeit an dem Material unheilvoll fortsetzten und wies ihm einen Platz in der



David. Standbild aus Marmor in Florenz.

Akademie an. Eine Kopie des Werks in Erzguß ist in neuerer Zeit auf dem Piazza Michelangelo aufgestellt worden.

Wie oben bereits erwähnt, ging noch ein zweiter David aus Michelangelos Werkstatt — um das Jahr 1502 — hervor. Er

wurde zuerst als ein Geschenk an Florimond Robertet, Schatzmeister Ludwig XII. von Frankreich, abgesandt, ist aber später nach mancherlei Irrfahrten in Frankreich verschollen.

Dem Auftrag der Florenzer Weberzunft, die Figuren der zwölf Apostel für den Dom zu schaffen, kam Michelangelo nur lässig und mit offenbarer Unlust entgegen. Vollendet wurde überhaupt keine, die einzig sichtbare Kunde von ihnen, die auf unsere Zeit gekommen, gibt ein Marmorblock, der sich in der Akademie zu Florenz befindet. Nur in ganz schwacher Andeutung wächst hier die Figur des heiligen Matthäus aus dem Stein, ohne jedoch auch nur in einem Teile eine klarere Ausarbeitung erfahren zu haben.

Während der Meister an dem großen David arbeitete, schuf er — gleichsam während des Atemschöpfens bei der gewaltigen Aufgabe — zwei Marmorreliefs, die beide das Madonnenmotiv zum Gegenstand haben und einen hohen Grad von Künstlerschaft offenbaren. Auf dem einen, nicht ganz zur Vollendung gediehenen, blickt uns die Madonna aus einem Antlitz voll schmerzvoller Wehmut an, ihr Blick scheint gleichsam in das Wesenlose, in das Dunkel einer Zukunft hinein zu fliehen, die ein seherischer Augenblick vor ihr erhellt. Auch auf dem Antlitz des Jesuknaben, sowie auf dem des Johannes im Hintergrunde liegt nichts von kindlichem Frohsinn, auch ihre Augen sind von frühem Leid, von der Erkenntnis einer großen Tragödie, in die sie hineinblicken, schwermutsvoll umdunkelt. Das eine dieser Reliefs befindet sich im Florenzer National-Museum, das andere in der Akademie zu London.

Die Liebfrauenkirche zu Brugge gab schließlich einem weiteren Werk Michelangelos aus jener Epoche dauerndes Heim. Es ist dies gleichfalls eine Madonna mit dem Kinde, ein köstliches Werk von strengem Linienadel, und jenem ruhigen, erhabenem Ernst des Aufbaus, unter dessen Zeichen das gesamte Werk Michelangelos steht.

Als weiteres Werk jener Zeit ist der sogenannte sterbende Adonis zu nennen, eine im National-Museum zu Florenz aufgehobene liegende Marmorfigur, sowie ein gemaltes Madonnenbild, das man in der Tribuna der Uffiziengalerie zu Florenz vorfindet. Es ist dies eine höchst anmutige Gruppe der heiligen Familie, in der Michelangeloscher Geist lebendig ist. Die heilige Mutter kniet auf dem Boden und reicht rückgewandt den Jesuknaben dem Joseph zu, der es sorglich empfängt. So frei in Haltung und Gebärde ist diese Gruppe, so losgelöst von aller Schablone, daß sie nur ein eigen-kraftvoller Geist schaffen konnte. Bemerkenswert an diesem Bilde und in gewissem Sinne merkwürdig sind die nackten Jünglingsgestalten im Hintergrunde, die, ohne jede Beziehung zur Hauptgruppe, nur der Freude am Können, der überströmenden Lust des Schaffens und Gebens ihre Entstehung verdanken.

Mit diesem Werk, sowie der Erwähnung einer Grablegung in der Londoner Nationalgalerie haben wir die Tätigkeit Michelangelos jener Zeitspanne geschildert. Wollen wir nun einen Blick auf seine zeichnerische Tätigkeit werfen, so geben uns eine große Anzahl interessanter Blätter Aufschluß über sein unermüdliches und tief eindringendes

Studium der Natur. In vielen Aktzeichnungen ist der menschliche Körper in allen Bewegungsphasen festgehalten, einzelne Glieder, Arme und Hände finden wir immer wieder in jeder Stellung und Gebärde festgehalten. Eine Rötelzeichnung im Kabinett Taylor zu Oxford zeigt eine ganze Anzahl von Köpfen, auf denen sich die verschiedensten Empfindungen spiegeln, eine besonders bemerkenswerte Kreidezeichnung in der Uffiziensammlung zu Florenz zeigt einen Kopf, dessen Mund sich in fürchterlichster Erregung weit und entsetzt öffnet, in dessen Augen sich die Furcht oder Wut vor etwas Grauenvollem malt, und dessen Haare sich wie Schlangen aufbäumen. Ein Blatt weist grinsende Masken auf, ein anderes zarte, wie hingehauchte Frauenköpfe usw.

Man geht wohl nicht fehl, wenn man in diesen Blättern den Einfluß von Leonardo da Vincis zeichnerischer Meisterschaft zu erkennen glaubt, und bald sollten die beiden großen Nebenbuhler Gelegenheit haben, ihre Kräfte aneinander zu messen. Der große Ratssaal des Regierungspalastes zu Florenz harrte der Ausmalung, und Leonardo da Vinci war der Auftrag zuteil geworden, eine der großen Längswände mit einer Schlachtenschilderung aus den Kämpfen Mailänder und Florentiner Truppen zu schmücken. Die Ausführung des Gemäldes für die zweite Wand wurde dagegen Michelangelo übertragen, ein Auftrag, den dieser mit dem glühendsten Verlangen, den Gegner zu übertreffen, zur Ausführung übernahm.

Als Gegenstand seiner Darstellung wählte er eine Episode aus den Kämpfen um Pisa: Die Florentinischen Reiter sind abgesessen, um im Arno zu baden, und werden in diesem Augenblick durch einen Überfall des Feindes überrascht. Was Michelangelo an dieser Darstellung reizte, liegt auf der Hand: Die Darstellung vieler wildbewegter, nackter Körper, die sich in gewaltsamer Bedrängnis ineinander wirren.

Im Frühjahr 1505 war der Karton zu diesem Bilde vollendet und errang sich die einstimmige Bewunderung aller Zeitgenossen. Man kann sich wohl vorstellen, daß diese wohlverdient war, denn hier hatte der Meister Gelegenheit, seine Hinneigung zum Gewaltigen, zum Kollossalisch-Bewegten frei ausströmen zu lassen. Dieses Gewimmel der nackten Krieger, die hastig das Ufer zu erklimmen suchen, um sich zu wappnen und zu rüsten, dieses wilde Spiel der unbekleideten Leiber, über die der Feind wie ein Wettersturm hereinzubrechen droht, — sicher wird es Michelangelos Faust in überwältigender Wahrheit und Großartigkeit gepackt haben. Wir sind leider nur auf die Berichte der Geschichtsschreiber — vor allen Vasaris — angewiesen, die Gemälde kamen nie zur Ausführung, ja der berühmte Karton Michelangelos wurde, aus welchen Ursachen ist nicht aufgeklärt, zerrissen und nichts ist mehr von diesem riesenhaften Entwurf übrig geblieben.

Auch von Leonardos Anghiarischlacht hat sich nichts weiter erhalten, als eine von Rubens angefertigte Zeichnung nach den allein ausgeführten vier Reitern, die um eine Fahne kämpfen.

Eine andere Epoche in Michelangelos Leben begann nun, welche ihn zunächst nach Rom führte. Dort hatte Papst Julius II. als Nachfolger Pius III. den heiligen Stuhl bestiegen und dieser, ein kunst- und prachtliebender Mann, legte ihm seinen Plan vor, kraft dessen der Künstler beauftragt wurde, ein Grabmal für den Papst von bisher ungekannter Größe und Pracht zu erbauen. Es war als ein Gebäude von Rechtecksform, in zwei übereinander aufsteigenden Geschossen gedacht, welches mit vierzig überlebensgroßen Marmorfiguren und zahlreichen ehernen Reliefs geschmückt sein sollte.

Michelangelo, von der Größe dieser Aufgabe in Begeisterung gesetzt, machte sich sofort ans Werk. Zunächst galt es, die Marmorblöcke herbeizuschaffen. Er begab sich demnach unverzüglich nach Carrara, wo er den erforderlichen Marmor — wahre Wälle und Berge blendendweißen Gesteins — für den Preis von 1000 Dukaten ankaufte. Volle acht Monate hielt ihn die Beschaffung und teilweise Bearbeitung dieser Marmormassen in Carrara zurück, endlich am Beginn des Jahres 1506, wurden diese nach unendlich mühseligem Transport auf dem Petersplatz in Rom abgeladen. In einem, auf dem gleichen Platz gelegenen Haus schlug der Meister seine Werkstatt auf, um ein Marmorwerk zu schaffen, wie es in gleicher Größe die alte Tiberstadt seit den Tagen der Antike nicht gesehen hatte.

Aber hier zum zweiten Mal schob ihm das Schicksal einen Riegel vor seinen hinstürmenden Fuß. Wie das Gemälde der Pisanerschlacht niemals zur Vollendung gereift war, so sollte es auch mit dem Grabmal Julius II. geschehen. Schon bald nach den ersten Anfängen stellte es sich heraus, daß die Peterskirche in ihrer damaligen Gestalt keinen Raum für ein Werk von so riesigen Ausmaßen bot. Darauf wurde zunächst geplant, an den Ausbau der neuen Chornische zu gehen, zu der die Grundmauern durch Nikolaus V. gelegt worden waren, aber dieser Gedanke wich bald dem größeren, an Stelle der alten Peterskirche einen neuen Bau von kolossalsten Dimensionen zu setzen. Wohl griff Papst Julius II. diesen ihm seitens des Baumeisters Bramante vorgelegten Plan sofort mit Feuereifer auf, aber nur, um den Gedanken an sein Grabmal fallen zu lassen. So stieg der gewaltigere Plan über den andern empor und gab ihm den Tod. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß Bramante in erwachtem Künstlerneid gegen Michelangelo diesen beiseite gedrängt hat. Für Michelangelo bedeutete dieser jähe Abschluß eine Katastrophe, die ihn mit Verzweiflung, Grimm und Trotz erfüllte. Er hatte sein ganzes Vermögen für die Beschaffung der Marmorblöcke und die Kosten der ersten Arbeiten geopfert und mußte nun erleben, daß der Papst allen seinen Bitten um den Fortgang der Zahlungen ein taubes Ohr lieh. Als er nun am Ende von den Türhütern des päpstlichen Palastes mit dürren Worten hinausgejagt wurde, schwoll ihm der Zorn über die Vernunft hinweg. Er ließ dem Papst sagen, daß er Rom verlassen habe, und machte dies Wort alsbald wahr. Er hinterließ seinen Dienern den Befehl, alle seine Habe irgendwie zu veräußern, er selbst aber stieg in den Sattel und rastete nicht, bis er in Poggibonsi florentinisches Gebiet erreicht hatte.

Schon hier erreichten ihn fünf Eilboten des Papstes, der ihn in einem eigenhändigen Schreiben bat oder befahl, sofort zurückzukehren. Aber Michelangelos Starrsinn war erwacht, er meldete dem Papst brieflich seinen unweigerlichen Entschluß, niemals zurückzukehren, nachdem man ihm seine treuen Dienste so schnöde gelohnt hatte. Darauf setzte er seinen Weg nach Florenz, verbittert und von düsterem Haß erfüllt, fort. Bramante dagegen scheute sich nicht, dem Papst gegenüber als den wahren Beweggrund zu Michelangelos Flucht dessen Unfähigkeit hinzustellen, die Sixtinische Kapelle auszumalen, welche Aufgabe ihm Julius II. an Stelle des Grabmals anvertrauen wollte.

Alle Bemühungen des Papstes, den Meister zur Rückkehr zu bewegen, blieben erfolglos. Untätig, ganz in seinen Zorn eingesponnen, ließ dieser die Tage verstreichen. Keine Arbeit half ihm über diese düstere Stimmung hinweg, ihn verzehrte jene einsame Verbitterung, die ihn seitdem nie ganz wieder verlassen hat.

Indessen war ihm sein großer Gegner um eine Strecke näher gerückt, indem er in raschem Anmarsch Perugia und Bologna bezwungen hatte, von welch letzterem Ort er nochmals die dringende Aufforderung an die Regierung von Florenz richtete, Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen. Und nun endlich gab dieser den Bitten Gehör, er begab sich, allerdings mit zagendem Herzen, nach Bologna zu dem Papst, der seinen Unwillen schnell bezwang und dem großen Künstler seine Gnade in verdoppeltem Maße wieder zuwandte.

Zunächst wurde diesem von Julius II, der Auftrag zuteil, dessen Erzbildnis überlebensgroß aufzuführen, welches über dem Eingang zur Hauptkirche aufgestellt werden sollte. Es verging über der Ausführung dieses Kolosses aber ein volles Jahr, erst am 21. Februar 1508 konnte die Figur feierlich enthüllt werden. Sie stellte Julius II. dar, wie er in päpstlichem Ordenskleid feierlich thronend auf dem Stuhle sitzt, die rechte Hand war segnend erhoben, die linke umfaßte die Schlüssel Petri. Aber die Lebensdauer dieses Bildwerks war, wie so vieles in der Zeit der Renaissance, nur kurz bemessen. Ende des Jahres 1511 wurde es, nachdem die Stadt wieder in die Hände des ursprünglichen Herrschergeschlechts der Bentivoglio gefallen war, von seinem Standort herabgestürzt, eingeschmolzen und zu Geschützen umgegossen.

Michelangelo war indessen, nahezu von allen Mitteln entblößt, wieder nach Rom zurückgekehrt. Eine neue schwere Pflicht wartete dort seiner. Dem unerbittlichen Willen des Papstes mußte sein Starrsinn sich beugen, er mußte, wenngleich mit Gram im Herzen, an die Ausmalung der Decke in der Sixtinischen Kapelle gehen. Als er diesem Gedanken aber erst einmal Raum in seiner Seele gegönnt hatte, da wuchs er auch zu einem Werk empor, dessen Größe der Auffassung und Gewalt der Ausführung wir mit Schauern der Ehrfurcht bewundern.

Bis in die Tiefen unserer Vorgeschichte griff er hinein, den Uranfängen des Alls und der Menschheit entnahm er die Stoffe und die Stimmung seiner Bilder. Die Schöpfung stellte er dar

und den Sündenfall, die Sündflut, das Hoffen und den Hinweis auf den Erlöser und Vordeutungen der Erlösung. Eine fast unmöglich scheinende Aufgabe stellte er sich: Das Unbegreifliche, das wesenlos Abstrakte sollte hier in sinnlich erfaßbare Form gebracht werden.

Etwa 4½ Jahre war Michelangelo mit diesem Riesenwerk beschäftigt. Mehrere Maler, die er nach Beendigung der Kartons als Gehilfen herangezogen hatte, mußte er alsbald wieder entlassen, weil keiner sich seine Zufriedenheit erwerben konnte. So war er auf sich allein angewiesen und er hat auch tatsächlich das ganze Werk ohne jeden Beistand zu Ende geführt. Dazu kam, daß er sich die Technik der Freskomalerei, die er nie geübt hatte, erst völlig zu eigen machen mußte, und ferner die Pein einer ganz verrenkten Körper- und Kopfhaltung, die er bei Bemalung der dicht über seinem Haupt befindlichen Decke annehmen mußte. Dann wieder stockten die Geldzuwendungen des Papstes, er selbst hatte seinen Vater und seine Brüder zu unterstützen, die sich zu Florenz in bedrückten Verhältnissen befanden, und denen er alles, was er besaß, mit großartiger Uneigennützigkeit zuwandte. Am 31. Oktober 1512 tat er den letzten Pinselstrich an dem gewaltigen Werk, und am folgenden Tage hörte der in sein feierliches, neues Prunkkleid gehüllte Raum die erste Messe, die Papst Julius II. in ihm zelebrierte.

Lassen wir nun die einzelnen Bilder an uns vorüberziehen. Die Gliederung des Mittelfeldes der Decke ist von dem Meister mit feiner Abwägung der Verhältnisse derartig bewirkt, daß neun Bildfelder, vier größere und fünf kleinere, entstanden. Zwölf Zwickel, fünf an den Langseiten, je einer an der Schmalseite, steigen in dieses Mittelfeld hinein, zwischen jedem schiebt sich ein Pilasterpaar empor, auf dem Kinderfiguren, die Bekrönung bilden, und ein durchgehendes, die Pilaster verbindendes Gesims, faßt das Mittelfeld zusammen. Alle diese Rahmen, Pilaster und Aufsätze sind in architektonischer Perspektive gemalt, den Abschluß der Pilasteraufsätze bilden nackte Jünglinggestalten, die unter dem Namen „Ignudi" bekannt und berühmt sind.

Das Thema, welches dem ersten Bilde des Mittelfeldes zum Vorwurf dient, heißt: „Gott scheidet das Licht von der Finsternis". Wir sehen Gott auftauchen aus irgendeiner Sphärentiefe, gewaltig steigt er empor, es ist als wolle er den Rahmen des Bildes sprengen, so machtvoll drängt er in den Raum hinein. Die Arme hat er in gebietender Gebärde, welche zu gleicher Zeit die Scheidung klar und herrisch ausspricht, über dem Haupt erhoben, man sieht das Wort aus seinem Munde fahren, welches das Gebot der Trennung zwischen Licht und Finsternis bedeutet.

Das zweite Bild: Die Erschaffung der Pflanzen und der Himmelslichter. Über den Wassern, über den neuerschaffenen Gefilden der Erde schwebt Gott und eine große, herrisch-erhabene Gebärde der Hand läßt Sonnen und Sterne aus den Finsternissen hervorflammen. Dann aber wendet sich Jehovah und wie getragen von unnennbaren Gewalten, sehen wir ihn auf der zweiten Hälfte des Bildes in die

Unendlichkeit hineinschwinden. Er streckt die Hand schenkend und beschwörend gegen die Erde, und Blumen und Blätter sprossen hervor, etwas ganz Ungemessenes ist in dieser doppelten Bewegung, das sausende Kreisen von Weltenkörpern wird vor unsern Sinnen leben-



Erschaffung der Himmelslichter. Aus der Sixtinischen Kapelle.

dig, auf denen Gott die unermeßlichen Räume der Ewigkeit durchmißt.

Das dritte Bild: Erschaffung der Wassertiere. Gott schwebt über den Meeren, eine unendlich majestätische Gestalt, von Engeln geleitet, die rechte Hand hebt förmlich das Leben aus den Gründen der Wasser empor, die Linke faßt ins Weite.



Die Erschaffung Adams.
Skulptur von der Decke der Sixtinischen Kapelle.

Das vierte Bild: Erschaffung des Menschen: Die brausende, von Schöpfungsstürmen getragene Bewegung Gottes hat sich zu einer halb ruhenden gewandelt, die den Schöpfer in erhabener ureigener Kraft des Fluges hinträgt, zur Erde, zum Menschen hinab. Das Antlitz

Jehovahs trägt den Ausdruck eines unendlich gütigen, unendlich majestätischen Gewährens, milder und doch gewaltig streckt er die Rechte aus, damit sein Leben in die ihm entgegengereckte Hand Adams hinüberströme. Und schon richtet sich der Oberkörper des am Berghang ruhenden, ersten Menschen empor, das Knie stemmt sich ein, die Welle des Lebens strafft den herrlichen Manneskörper und langsam ringt er sich frei aus den Banden des Unbewußten, die ihn niederfesselten. Sein Auge sucht das Angesicht Jehovahs; wir sind Zeuge eines unbegreiflichen Geschehens, wie es weder vor, noch nachher jemals wieder mit gleicher allmächtiger Wahrheit dargestellt wurde.

Das fünfte Bild: Die Erschaffung des Weibes. Nun ist Gott zur Erde niedergestiegen, mächtig in seiner Erscheinung, die Milde des allgütigen Vaters auf seinem Angesicht. Und wie er die Hand mahnend und lockend hebt, entsteigt Eva dem Leibe des in tiefem Schlummer hingesunkenen Adams. Weich und von erstem Erblühen geschwellt, ist die Bewegung ihres Körpers, sie hebt die Hände anbetend gegen den Schöpfer und auf ihren Zügen leuchtet der Widerschein staunender Dankbarkeit, da sie das Leben in sich erwachen fühlt. —

Damit ist die Reihe der Schöpfungsbilder beendet. Auf dem sechsten Bilde sehen wir links den ersten Sündenfall, rechts die diesem folgende Bestrafung dargestellt. Unter dem Baume der Erkenntnis finden wir das erste Menschenpaar. Zwei prachtvoll lebendige Gestalten, Eva am Boden sitzend, die Hand nach dem Apfel ausstreckend, den ihr die in Weibesgestalt endende Schlange vom Baume herabreicht. Adam steht hinter ihr und wie durch das Begehren der Eva und deren Bewegung mitgerissen, greift auch er empor zu den Früchten des Baumes.

Dieser, in der Mitte des Bildes aufwachsend, bildet die Trennungslinie gegen die zweite Darstellung, welche uns die Vertreibung aus dem Paradiese vorführt. Niedergedrückt von Scham und Reue, die Arme verzweiflungsvoll gegen das Haupt erhoben, geht Eva an der Seite des Mannes, der seinen Schmerz und seine Zerknirschung in einer hoffnungslosen Gebärde der Klage ausdrückt. Vom Baume herab streckt der Engel der Vertreibung sein Schwert gegen die fliehenden Menschen und der Himmel, vor dem sich dieser Vorgang abspielt, ist grenzenlos in erbarmungsloser Leere.

Dann folgt in der Reihe der Darstellungen das Opfer Kains und Abels. Dieser Vorgang ist nicht in seinem düsteren Höhepunkt erfaßt, sondern im Aufstieg, in seinen ersten Anfängen. Wir sehen Adam und Eva im Kreise ihrer Sprößlinge, welche das Opfer rüsten. Es ist ein Gehen und Kommen auf dem Bilde, einige führen Opfertiere herzu, tragen Holz, fachen das Feuer an. Abel kniet auf dem Widder, dem er den Todesstoß versetzen will, Kain streut die Opferfrüchte in die Flamme des Feuers.

Darauf folgt die großartige Schilderung der Sintflut. Das Wasser hat sich in unerbittlichem Steigen über die Erde ergossen, nur wenige Bergspitzen ragen noch aus dem sich fernhin dehnenden Spiegel hervor. Im Vordergrunde sehen wir eine dieser Höhen, die das Wasser noch nicht überflutet hat, und ein langer Troß von Men-

schen, gebeugt unter der Last ihrer Habe, ihre Kinder auf den Armen schleppend, erschöpft zusammenbrechend, klimmt an seiner Flanke empor. Rechts unter einem Zelt knäueln sich die Menschen zusammen, stieren Auges über die Wasserfläche forschend, die steigt und steigt. Fern im Hintergrunde sieht man die Arche schwimmen.

Das letzte in der Folge der Bilder stellt die Verspottung des trunkenen Noah durch seine Söhne dar. Symbolisch soll hier ausgedrückt werden, daß die Menschen auch in ihrem zweiten Geschlecht unter dem Fluche der Sünde seufzen, und daß die Erlösung ersehnt und geahnt wird, welche Gott durch den Mund seiner Seher, Sibyllen und Propheten, verkünden ließ.

Damit kommen wir zu dem zweiten Teil der Darstellungen, welche eben jene Seher zum Gegenstand haben. Zwischen den vorhin erwähnten Pilasterpaaren sind gemalte Marmorsitze angebracht, auf denen Propheten und Sibyllen vor dem Hintergrund der Marmorwände sitzen. Es sind sieben Propheten und fünf Sibyllen, die auf den Thronsitzen der Längsseite derart verteilt sind, daß je ein Prophet einer Sibylle gegenübersitzt. Es sind herrliche, von übermenschlich großen und geheimnisvollen Empfindungen bewegte Gestalten, so hoch aus der Sphäre jeder sichtbaren Welt entrückt, daß wir zu ihnen wie zu gottumschauerten Wesen aufblicken.

Als erster ist der Prophet Jeremias zu nennen, der gebeugt unter der Bürde überweltlicher Gedanken das Haupt in die Hände neigt. Er sinnt in ein düsteres Urgeschehen zurück, seine Augen sind geschlossen, um die Gewalt und die Schwermut seiner Gedanken in das Dunkel zu bannen. Auch sein mächtiger Körper sank zusammen, es ist, als müsse er allen Schmerz, alle bittere Klage seines ganzen Volkes auf den Schultern tragen.

Ihm gegenüber ist die sogenannte libysche Sibylle. Fremdartiges Gewand umhüllt ihren Leib, in energischer Bewegung wendet sie sich der Marmorwand zu, um das mächtige Buch, in dem sie die Weissagungen und Gesichte der Zukunft eintrug, aus der Hand zu legen. Ihr Antlitz drückt ein rätselvolles, verschlossenes Wissen aus; wie von den fernen Bildern, die ihre Augen getrunken haben, erschöpft und erschüttert, wendet sie die Blicke der Tiefe zu.

Es folgt sodann, neben Jeremias thronend, die persische Sibylle. Wir sehen sie im Profil, bei ihr ist es das Alter, das ihre Schultern beugt und ihre Augen matt macht, so daß sie das Buch, in dem sie liest, nahe zu ihrem Gesicht emporheben muß. Lange, faltige Gewänder fallen schwer an ihr herab.

Wiederum ihr gegenüber sehen wir Daniel, eine überaus kraftvolle, eifervoll erregte Jünglingsgestalt. Er hat das Buch aufgeschlagen auf seine Knie gestemmt, ein Engel drängt sich darunter und stützt es empor. Das Gesicht des jugendlichen Sehers zeigt ganz ernste Versenkung in seine Beschäftigung, — sein Auge folgt dem Zuge seiner Hand, welche den Inhalt des Buches auf daneben bereit gestellte Blätter überträgt.

Es folgt dann wieder das Alter, die cumäische Sibylle, aber ein Alter, das Jahrtausende überdauerte und kühlen, strengen Geistes

zurücksinnend, dem Erlebten und Erfahrenen Kern und Inhalt zu entreißen sucht. Sie ist eine Riesin, schwer, fast plump der Körper, über menschliche Formen hinauswachsend, die Engel hinter ihr weichen in Scheu vor ihr zurück, und mit einem kalten, unberührten Blick im Auge liest sie in dem Schicksalsbuch, das ihre Weisheit und Prophetengabe speist.

Wieder dann ein Gegensatz: Der Prophet Ezechiel, — es ist als zittere er unter einem seherischen Sturm, der ihn brausend durchfährt, von plötzlicher, innerster Erregung durchglüht, drängt der Körper zur Seite, die rechte Hand streckt sich mächtig und bedeutungsvoll vor, die linke umklammert die Schriftrolle. Ein Engel steht hinter ihm, dessen Hand zur Höhe weist, der Prophet hat sich umgewandt, dem Boten zu lauschen, der aus den Ewigkeiten zu ihm niederstieg. Man fühlt, hier bereitet sich ein großer Augenblick vor, ein Wort wird laut werden, das seine Seherkraft laut durch die Zeiten redet.

Es folgt dann die erythräische Sibylle, ein fast mannhaftes, reckenstarkes Weib, auf deren unbewegtem, fast grausamem Gesicht eherne Gelassenheit ausgedrückt ist. Ein Engel hinter ihr ist im Begriff, eine Lampe an seiner Fackel zu entzünden, die Prophetin schlägt die Blätter ihres Buches um, während kein Zug der Teilnahme ihr Gesicht belebt, hoch und erdenfern blickt sie in die kleinen Geschicke der Menschheit hinein.

Eine wundervolle, tief verinnerlichte Gestalt ist der Prophet Jesaias, welcher der vorgeschilderten Sibylle gegenübersitzt. Wir sehen einen Mann noch im Aufblühen seiner Kraft, sein Gesicht weist feine Züge auf, seine Glieder haben nichts von der übermenschlich entfalteten Kraft, wie die der Vorangegangenen. Versunken in tiefem Lauschen sitzt er da, ein Engel ist zu ihm herabgestiegen und flüstert seine Botschaft, seine göttliche Offenbarung an seinem Ohr. Der Prophet lauscht, — sein ganzes Wesen, seine ganze Gedankenwelt drängt sich in dieses Lauschen hinein, der Körper ist erstarrt, in seiner Entrücktheit, in der Haltung des Kopfes spiegelt sich die Fülle der Empfindungen, die die Kunde aus dem Munde des Ewigen in ihm wachruft.

Unser Blick gleitet über zur nächsten Gestalt, der delphischen Sibylle, einer herrlichen Frauengestalt vom wundervollen Glanz seltener Schönheit umhüllt. Unbeschreiblich schön ist der Blick der Augen, sie reden eine leuchtende, rätselumschauerte Sprache und blicken in dunklem, glutvollem Ernst in eine Welt hinein, die ihre Schleier nur für sie allein sinken läßt. Zwei Engel sind hinter ihr, im Buch der Weissagungen forschend, die linke Hand der Seherin aber greift hinüber zur Schriftrolle, in so machtvoll zwingender, vorausahnender Gebärde, daß keine Beschreibung ihr gerecht werden könnte.

Den Beschluß in der Bilderreihe der rechten Seite macht der Prophet Joel, ein von verhaltenen Energien beseelter, zu Kampf und Tat gerüsteter Mann. Er liest die Schrift, die er straff gespannt zwischen den Händen hält, sein bartloses, strenges Gesicht

ist kraftvoll angeregt, er setzt den rechten Fuß vor, als wolle er aufspringen und mit hallender Stimme die Wahrheit künden, die er aus den bedeutungsvollen Blättern las.

An einer Schmalwand der Kapelle sehen wir den Propheten Zacharias dargestellt, ein Bild erhabener, gottähnlicher Ruhe und Klarheit. Seine Stirne ist gefurcht, aber mit tiefem, unerschüttertem Eifer forscht er in dem Buche der Geschichte. Ehrfurcht umwittert



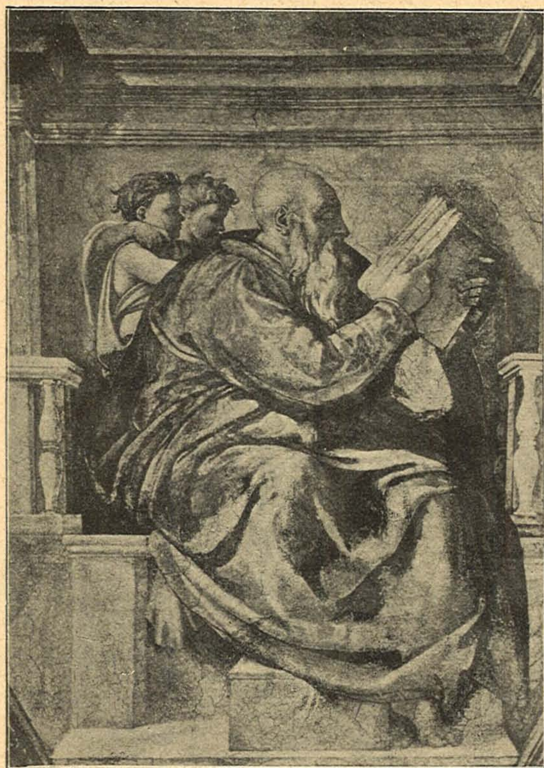
Delphische Sibylle. Aus der Sixtinischen Kapelle.

diese Gestalt, unsere menschlichen Maße reichen nicht an sie heran, er sitzt, unseren Gefühlen und Gedanken entrückt, ein Wesen anderer Art, hoch auf wolkenumbraustem Thron. Zwei Engel blicken über seine Schulter in das Buch, scheues Zurückbeben in ihrer Gebärde.

Ihm gegenüber, an der anderen Schmalwand, erblicken wir den Propheten Jonas, ein unbekleideter, riesenhafter Mann, in jenem Augenblick dargestellt, wo ihn der Rachen des Walfisches wieder ausgespieen hat. Er ist zurückgesunken, noch machtlos unter dem Ansturm der grenzenlosen Weite, des Himmelslichtes, des klingenden Lebens, seine Blicke, trunken von Dank an den Höchsten, sind dem Himmel

zugewendet, sein Mund ist geöffnet, er saugt gierig den Strom der Luft ein, der in seine Lungen eindringt.

Wir sind in unserer Schilderung der Prophetenreihe am Ende angelangt und wenden uns nun den Bildern zu, welche in den gewölbten Zwickelfeldern der vier Ecken der Kapelle angebracht sind. Zuerst fesselt uns hier die Darstellung, welche „die Erhöhung der



Der Prophet Zacharias. Aus der Sixtina.

ehernen Schlange in der Wüste" zum Gegenstand hat, und in welcher wir eine prophetische Vorauskündigung von der Kreuzigung Christi zu erblicken haben. Wir sehen ein wahnsinniges Geknäuel von Menschen, ein wildes Ringen und Schlingen nackter Leiber, die, von Entsetzen und Todesangst gepackt, sich vor den Schlangen zu retten suchen, die vom Himmel herab regnen. Meisterhaft ist diese grausig bewegte Szene in den Raum hinein komponiert, der dem Stift des Malers überall Beschränkung und zwangvolle Einengung, entgegensetzte. An der linken Seite des Bildes steht die ruhige Gruppe der Geretteten, die in ihrer maßvollen Geschlossenheit dem Bilde Halt verleiht.

Es folgt sodann die Tötung des Holofernes. Zwei Frauengestalten stehen auf der Schwelle des Zeltes, Judith im Begriff, das Haupt des Erschlagenen, das die Magd in einem Korbe über sich hebt, mit einem Tuche zu verhüllen.

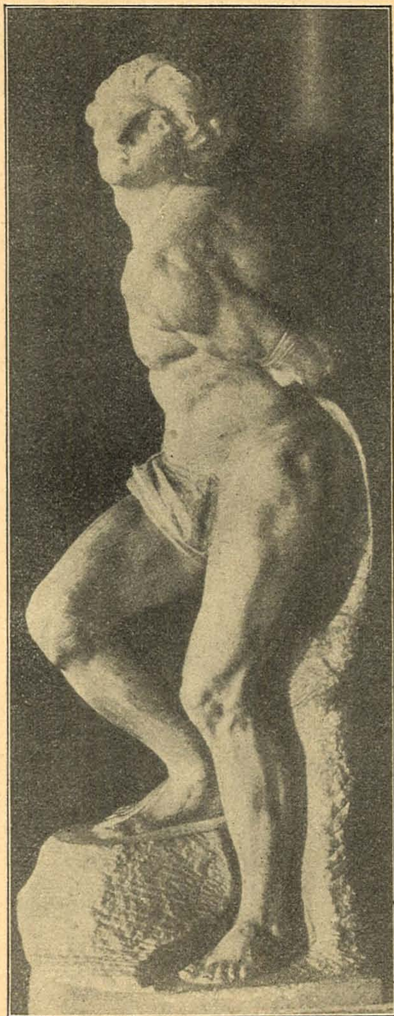
Das nächste Bild stellt die Besiegung Goliaths dar. Der Riese liegt, von Davids Steinwurf gefällt, halbbetäubt am Boden, er versucht sich aufzurichten, aber die Hand seines Bezwingers ist ihm im Nacken, während dessen Rechte mit weitgeschwungenem Schwerte ausholt, das Haupt vom Rumpf zu trennen. Krieger blicken vom Hintergrunde, zur Seite eines Zeltes, gespannten Blickes auf den Vorgang.

Das letzte Bild behandelt die Geschichte der Esther in einer dreiteiligen Komposition. Im Winkel des Zwickels erblicken wir den König Ahasver, er richtet sich auf von seinem Ruhelager, wo er in den alten Legenden geforscht hat, — rechts ist das Mahl dargestellt, währenddessen die Königin Esther den Ahasver über die freventlichen Absichten Hamans unterrichtet, in der Mitte endlich sehen wir die Bestrafung des Haman, der seine Schuld am Kreuze büßt. Von prachtvoller Plastik ist der Körper des Gekreuzigten, in dessen kühner Verkürzung macht sich eine souveräne Kenntnis der Anatomie menschlicher Körper geltend.

Über den Fensterbogen befindet sich dann noch eine Reihe von Darstellungen, welche in Familiengruppen die Empfindungen der sehnsuchtsvoll der Erlösung entgegenharrenden Menschheit schildert. Alle Phasen der seelischen Regungen haben hier Ausdruck gefunden, von der hoffnungslosen, von keinem Lichtschimmer erhellten Dumpfheit ferner Zeiten hinaufschwellend zu jener ahnungsvollen Zukunft, die schon vom Abglanz göttlicher Gnade und Herrlichkeit gestreift wird. Die Gestalt der Mutter ist in fast allen diesen unendlich variierten Darstellungen der lebendige Pfeiler, an dem sich die Menschheit stützend aufrichtet, alle Klagen lasten doppelt schwer auf ihr, mit tiefem Gram betrachtet sie ihre Kinder, die noch ungesegnet von der Hand des Erlösers ihr Erdensein vollenden müssen. —

Überblicken wir noch einmal dieses ganze gewaltige Werk, lassen wir seine Gesamtstimmung noch einmal in ihrer ganzen Macht und Fülle auf uns einwirken, so müssen wir auch besonders seiner feinen, wundervoll geschlossenen Farbenwirkung eingedenk werden. Hier hat sich Michelangelo auch als ein Maler erwiesen, dem in der Kunstgeschichte nur wenige an die Seite zu stellen sind, daneben aber zeigt sich überall in der fast körperhaften Plastik der Formen die Faust des Bildhauers. Die Zeit hat ihren heißen Atem über diese gewaltige Formen- und Farbenwelt hingehaucht, mehrere Risse klaffen an der Decke und die Gemälde sind allmählich in ein tieferes Inkarnat hineingesunken. Aber um so tiefer, um so erdenferner ist der Eindruck, den sie hinterlassen, ein kaum zu definierender Eindruck erhabener Schönheit und großartiger, weltentrückter Ruhe. Goethe sagte darüber einst zu seinem getreuen Eckermann: Ich bin in diesem Augenblick so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen, wie er, sehen kann.

Nach einem letzten Blick auf dieses größte Werk, das je aus eines Menschen Hand hervorgegangen ist, wenden wir uns wieder dem Lebensgange des Künstlers zu. Eine unmittelbare Belohnung, die ihm diese Künstlertat eintrug, war die Erlaubnis Papst Julius II., nunmehr an die Ausführung seines Grabmals gehen zu dürfen. Er selbst sollte allerdings dessen Vollendung nicht mehr erleben, aber er trug Sorge dafür, daß in seinem letzten Willen Bestimmungen aufgenommen wurden, welche die Ausführung des großen Werks in der geplanten Weite gewährleisteten.



Gefesselter Sklave.
Paris im Louvre.

Der Nachfolger Julius II., Papst Leo X., war Michelangelo durch mancherlei in ihrer Jugend gemeinsam Erlebtes verbunden, im Palast Lorenzo des Prächtigen hatten sie drei Jahre lang zusammen gehaust, und so knüpften sich denn mancherlei hoffnungsbunte Träume des Künstlers an dessen Wahl. Er begab sich zunächst mit Eifer an das Werk, den Figurenschmuck des Grabmals zu schaffen, als Frist für dessen Vollendung war ihm das Jahr 1525 bezeichnet worden, dennoch wurde es nur unter erheblicher Veränderung und Einschränkung des ersten Plans erst viel später zu Ende geführt. Ich werde später noch eingehend darauf zu sprechen kommen.

Die beiden Figuren, welche im Laufe des Jahres 1513 zuerst vollendet wurden, sind die der sogenannten „Gefangenen“ oder „Sklaven“, welche sich jetzt im Louvre-Museum zu Paris befinden. Es sind gefesselte Jünglingsgestalten, die an den Wandpfeilern des Un-

terbaues ihren Standort haben sollten. Über die Bedeutung dieser „Gefangenen" ist man noch heute nicht zur Klarheit gelangt, nach Vasari hat man darin die von Julius II. unterworfenen Provinzen symbolisch verkörpert zu sehen, Condivi dagegen erklärt sie als die nach dem Tode Julius II. gefesselt daniederliegenden Künste und Tüchtigkeiten.

Sei dem, wie immer, das eine bleibt bestehen: Michelangelo hat in diesen gefesselten Jünglingen Meisterwerke allerersten Ranges geschaffen. Beide dieser Figuren sind in der Fülle ihrer Kraft und Körperschönheit prangende Menschen und doch ist ihr Verhalten der Schmach gegenüber, die sie erdulden müssen, ein so ganz verschiedenes. Der eine, der herrlichste der beiden, ist unter ihr zusammengebrochen, er fühlt seine Fesseln nicht mehr und versucht mit keiner Gebärde sich ihrer zu entledigen. Sein Haupt sinkt in den Nacken, die Augen hält er geschlossen, als schmerze ihn selbst das Licht des Tages, die linke Hand stützt den Kopf, während die rechte kraftlos nach dem Herzen tastet, in dem der tödliche Schmerz brennt. Wundervoll ist der Körper, strotzend von Kraft und leuchtend in Schönheit und doch schmerzerschöpft, wie unter einem schweren Streich zusammensinkend. Nie schuf Michelangelo Ergreifenderes, der Schmerz tritt hier so ganz in Schönheit vor uns hin, daß nichts, auch nichts von des Meisters eigenen Werken, diesem Jüngling an die Seite zu stellen wäre.

Der andere „Sklave" bäumt sich in Grimm und Qual gegen seine Fesseln, der Körper ist zu einem letzten, gewaltsamen Ruck gespannt, die grausame Fesselung, die ihm die Arme erbarmungslos nach hinten zieht, zu sprengen. Wir fühlen, es wird vergeblich sein, aber auch in dem Gefangenen drängt diese Gewißheit herauf, denn mit einem Ausdruck bittersten, hoffnungslosen Leides wendet er das Antlitz nach aufwärts.

Die dritte Figur, welche Michelangelo damals zur Vollendung brachte, ist weltbekannt geworden, es ist der Moses. Es ist eine Gestalt voll übermächtiger, zurückgedämmter, gottnaher Kraft, eine Verkörperung glutvollen Willens. Er sitzt in einer Thronnische, seine Haltung ist voll Größe und Majestät, von seinem Antlitz scheint das Feuer ewiger Gestirne auszustrahlen, seine Augen haben einen durchbohrend strengen, unbewegten Blick, der tief in alle Seelen blickt. Seine gewaltigen Arme sind nackt, seine Hände, in denen flüssiges Erz statt des Blutes zu fließen scheint, von einer wunderbaren Meisterschaft der Charakterisierung. Sein langer Bart fällt in weichen Wellen nieder, das Gewand bauscht sich über dem rechten Knie zu schweren Falten, über seiner göttlich gefurchten Stirn treten zwei Hörner hervor, eine Versinnbildlichung der Geistes- und Willensstrahlen, die sich in diesem machtvollen Kopf sammeln.

Ganz entgegen der Absicht des Künstlers, hat die Figur eine viel zu niedere Aufstellung, — zu ebener Erde — gefunden, wodurch der Eindruck, ebenso wie durch die einengende Nische, geschmälert wird.

Seitens der Testamentsvollstrecker Julius II. war Michelangelo volle Freiheit bezüglich der Art der Ausführung eingeräumt wor-

den, man hatte den Termin der Fertigstellung erheblich herausgeschoben und ihm gestattet, in Rom, Florenz oder Carrara, wo er für gut befand, daran zu schaffen. Dennoch sollte er es nicht in einem Zuge vollenden können, denn Ende des Jahres 1516 erreichte ihn in Carrara der Befehl Leo X., nach Rom zurückzukehren.

Der Gedanke, welcher den Papst damals beherrschte, und zu dessen Ausführung er der Dienste Michelangelos bedurfte, war der folgende. Ihm lag daran, seinen Vorfahren, den Mediceern, in ihrer Heimatstadt Florenz ein großartiges Denkmal zu setzen, das eine Zierde dieser Stadt und ein Zeugnis für seine — des Papstes — enge Beziehung zu den Künsten werden sollte. Er wollte zu diesem Zweck die Fassade der Kirche St. Lorenzo zu Florenz künstlerisch und in großem Stil umgestalten, und Michelangelo sollte diesen Plan verwirklichen. Vergebens war dessen Widerstand, vergebens die Einsprache der Kardinäle della Rovere und Pucci, der Testamentsvollstrecker Julius II. Michelangelo mußte sich — unter Tränen, wie uns berichtet wird — von seinem Werk losreißen, mußte sich dem Gebot des Papstes fügen und an die ihm gestellte neue Aufgabe herantreten.



Moses.
Marmorfigur am Grabmal Julius II.

Mit seinem gewohnten Feuereifer, den Plan zu der Fassade, der, wenn er zur Ausführung gelangte, sicher des Künstlers würdig gewesen wäre, bald fertig in der Seele tragend, begann Michelangelo seine Aufgabe. Es verging aber schon ein volles Jahr, bis Anfang 1518, ehe das Modell, welches er hatte anfertigen lassen und das allseitige Bewunderung erregte, vom Papst genehmigt und der Vertrag unterzeichnet wurde. Eine Zeit des Verdrusses, der Enttäuschungen, der Einzwängung nach allen Seiten, der Fehlschläge brach nun über den Künstler herein. Schon bei der Beschaffung des Marmors konnte er nicht seinen eigenen Absichten folgen, statt der Marmorbrüche von

Carrara mußte er diejenigen von Serravezza beschäftigen, mehrere Säulen, die er nach Florenz schickte, zerbrachen infolge ungeschickter Handhabung, schließlich geriet er in Uneinigkeiten mit dem Kardinal Medici, der Michelangelo die Schuld an allen diesen Verzögerungen zuschieben wollte. Dagegen empörte sich dessen Starrsinn und das Ende der langwierigen, fruchtlosen Verhandlung war, daß der Vertrag gelöst wurde. Papst Leo X. sprach Michelangelo von allen ihm gegenüber eingegangenen Verpflichtungen ledig und frei, und verzichtete auch für die Folge auf Ausführung seines Planes, die ihm besonders mit Rücksicht auf seine mißlichen Finanzen ohnehin sehr erschwert worden wäre. So hatte Michelangelo vier Jahre seines Lebens an eine Chimäre verloren, vier kostbare Jahre, in denen er uns, wäre er frei gewesen, sicher Meisterliches geschaffen hätte.

Neben kleineren Arbeiten ist nach dieser Episode besonders eines Christus zu erwähnen, der später in der Kirche St. Maria sopra Minerva zu Rom aufgestellt wurde. Zweimal mußte er dieses Werk beginnen, beim ersten Versuch hatte eine dunkle Marmorader das Gesicht entstellt. Es zeigt uns Christus aufrechtstehend, wie er mit dem rechten Arm das Kreuz umfaßt, die linke Hand stützt sich auf den Stab und hält zugleich den Essigschwamm. Der Körper ist kräftig, leider werden dessen Proportionen vollkommen durch das später — und zwar viel zu niedrig — angebrachte Hüftentuch aus dem Gleichmaß gebracht.

Das Gesicht wendet der Heiland ernst und in milder Trauer zur Seite, der rechte Fuß ist mit einem Bronzeschuh bekleidet, da der Marmor durch die inbrünstigen Küsse der Gläubigen gefährdet schien.

Wieder begab sich der Künstler dann an das Juliusdenkmal ohne daß seine Arbeit gedeihliche Fortschritte machte. Er begann viele Arbeiten, ohne sie zu vollenden, von Mißmut, auch vielleicht von körperlicher Mißstimmung allenthalben abgeschreckt und eingeengt. Vier halb vollendete Figuren von Gefangenen und eine der Siegesgruppen, ebenfalls wenig über den rohen Entwurf hinaus gefördert, sind das einzige Ergebnis dieser sterilen Zeit. Es scheint, daß erlittene Kränkungen und Enttäuschungen noch lange in Michelangelo nachwirkten, ehe es ihm gelang, sich wieder zu freierem Ausblick durchzuringen. Jedenfalls nahm seine Verbitterung, sein Mißtrauen, seine Feindseligkeiten allen Menschen gegenüber ständig zu, wie dies durch eine Äußerung des Papstes bezeugt wird, die er dem Maler Sebastiano del Piombo gegenüber tat: „Er ist schrecklich und man kann nicht mit ihm verkehren."

Schon tauchte ein anderes großes Projekt aus dem unerschöpflich fruchtbaren Boden der Renaissance, und drängte sich in Michelangelos Gesichtskreis.

Es handelte sich um das sogenannte Mediceergrab. Schon bei Lebzeiten Leo X. war dieser Plan aufgetaucht, und zwar im Kopfe des Kardinals Giulio de Medici, welcher seinen berühmten Ahnen eine würdige Ruhestätte in der St.-Lorenzo-Kirche zu Florenz zu erbauen gedachte. Aber erst, als dieser Kardinal am 10. November 1523 unter dem Namen Clemens VII. auf den päpstlichen Stuhl erhoben

wurde, gewann der Gedanke festere Gestalt. Clemens VII. suchte den Künstler auf jede nur mögliche Weise an seine Person zu fesseln, er setzte ihm ein Gehalt von 50 Dukaten aus und erwies ihm in vieler anderer Hinsicht sein Wohlwollen und seine Freundschaft. Michelangelo widersetzte sich, seine Arbeiten am Juliusgrabmal fallen zu lassen, und erst nach vielerlei Zureden und Begünstigungen wußte man ihn umzustimmen.

Auch hier ging er, einmal entschlossen, mit frischem Feuer ans Werk. Schon im Beginn des Jahre 1524 war die Grabkapelle, die in äußerst einfacher Gestalt sich an die Kirche St. Lorenzo anschließt, vollendet, und Michelangelo begab sich an die Herstellung der Holz- und Tonmodelle für das Grabmal selbst. Und wieder mußte er erleben, daß die unverständlichen Launen eines Mächtigeren sich zwischen ihn und sein drangvolles Wollen drängten. Fern davon, den Künstler in Ruhe seine Aufgabe vollenden zu lassen, brachte ihm Papst Clemens VII. durch endlose Änderungen und immer neue, launenhafte Einfälle Verwirrung in dessen Plan, ebenso wie er dessen Kraft durch Zwischenaufträge, so die Errichtung der Mediceer-Bibliothek. an der geradlinigen Entfaltung hinderte. Erst am Ende des Jahres 1525 schien die Sache, nach endlosem Planen, Umstoßen und Neuentwerfen so weit zur Klarheit gediehen, daß die Arbeit ohne Unterbrechung zu Ende geführt werden konnte. Der Papst legte Michelangelo ans Herz, rüstig dem Werke vorzustehen, indem er ihn seines Beistandes und der ihm gebührenden Belohnung versicherte, und der Meister sah endlich einmal freien Plan vor sich. Zwar tauchte noch manchmal der Gedanke an das Juliusdenkmal lähmend vor seiner Seele auf, und in bittere Bedrängnis geriet er, als die Erben Julius II. die Fortsetzung der Arbeit auf gerichtlichem Wege von ihm erzwingen wollten. Er fühlte sich plötzlich zu alt, so von jeder Begeisterung verlassen, als daß er noch einmal mit alter Kraft an dies unglückselige Werk hätte herantreten können, er versprach den Erben geldlichen Ersatz leisten zu wollen, als diese aber ihre Forderung auf eine ganz unerschwingliche Höhe hinaufschraubten, schwindelte ihn doch wieder und nur mühsam fand er zu sich selbst zurück.

Dann brach ein äußerer Umstand über ihn herein, der ihn zwang, die Arbeit am Mediceergrab zu verlassen. Der Konnetable von Bourbon nahm am 6. Mai 1527 Rom mit Sturm und seine spanischen und deutschen Söldnerscharen richteten eine fürchterliche Verwüstung in der unglückseligen Stadt an. Papst Clemens VII. wurde als Gefangener in der Engelsburg festgehalten, — in Florenz wütete ein grausiger Würgengel, die Pest, und empörten sich die Bewohner gegen Alessandro, Lorenzos unehelichen Sohn, den sie verjagten. Und jetzt trat an Michelangelo eine Pflicht heran, die ihn zur Verteidigung der Stadt gegen Kaiser Karl V. auf Wall und Schanze rief.

Er zauderte keinen Augenblick, — aus dem Künstler wurde der Festungsbauer. Seine Tatkraft war angespornt, Mauern und Bastionen wuchsen auf seinen Wink aus dem Erdboden, Gräben lagerten sich dem Feinde in den Weg. Als aber Kaiser Karl V. in unaufhalt-

samem Anrücken Stadt nach Stadt wieder unter seine Herrschaft brachte, entfiel den Florentinern der Mut, während ein Teil der Bürger von keiner Unterwerfung, sondern nur von einem Widerstand bis zum Alleräußersten wissen wollte, flohen andere aus der Stadt. Unter diesen letzteren befand sich Michelangelo, der sich entschlossen hatte, einem an ihn seitens des Königs von Frankreich ergangenen Rufe Folge zu leisten.

Er gelangte jedoch vorläufig nur bis Venedig, dort kam er zur Vernunft und er kehrte zurück. Die Bestrafung, die man über ihn verhängte, war eine gnädige, man setzte ihn wieder in sein Amt als obersten Leiter der Verteidigung, wenn auch ohne Bezahlung, ein. Eine langwierige, von den Florentinern mit äußerster Tapferkeit durchgeführte Belagerungszeit folgte, von deren Schrecken uns eine große Anzahl Skizzen Michelangelos Kenntnis geben. Nur durch Verrat wurde die Stadt gezwungen, am 12. August 1530 dem Feinde die Tore zu öffnen. Weder der Kaiser, noch der Papst kannten Großmut gegen die besiegte Stadt, ein unbarmherziges Strafgericht waltete gegen diejenigen, welche man der Empörung am dringendsten verdächtigte oder deren erbitterter Widerstand die Feinde besonders zur Wut reizte. Der einzige, dem Milde seitens des Papstes zuteil wurde, war Michelangelo, ein Beweis, wie selbst über die Roheit jener Zeit das verklärende Licht seiner Künstlerschaft siegte. Dem Vermittler zwischen ihm und dem Papst, Baccio Valori, schenkte Michelangelo die Marmorfigur eines Apollo, der die Hand erhebt, um einen Pfeil dem Köcher zu entnehmen. Das wenig bedeutende Gelegenheitswerk befindet sich im National-Museum zu Florenz.

Nun kehrte der Meister wieder zum Mediceergrabmal zurück. Er arbeitete daran, als verzehre ihn ein Fieber, bis zur völligen Erschöpfung, selbst während der Nächte. Eine peinigende Wut, die Arbeit zu vollenden, schien über diesen merkwürdigen Mann gekommen zu sein, dessen ganzes Seelenleben zwischen Extremen hin und her geworfen wurde. Über seinen Zustand gibt uns ein Brief Aufschluß, in dem es heißt: „Er wird nicht mehr lange leben, — er arbeitet viel, ißt wenig und schlecht und schläft auch nicht, und seit einem Monat wird er stark behindert durch Kopfschmerzen und Schwindel . . .“

In dieser Not erwies sich ihm der Papst Clemens VII. als ein wahrer Freund. Er erkannte sehr wohl, daß die Hauptlast, welche des Meisters Seele bedrückte, dessen vermeintliche Verpflichtung gegen die Erben Julius II. sei, so ergriff er ein wahrhaft drastisches Mittel, um diesen Alp von ihm abzuheben. Er schickte nämlich ein Breve an Michelangelo, worin diesem die Ausschließung aus der Kirchengemeinde angedroht wurde, wenn er an irgend etwas anderem, als an dem Mediceergrab arbeitete. Als auch dies nicht die beabsichtigte Wirkung hatte, gestattete er Michelangelo, sich selbst zur endgültigen Ordnung der Angelegenheit nach Rom zu begeben. Hier nun kam ein Vertrag zustande, wonach der Meister vom Papst die Gewährung erhielt, mehrere Monate im Jahre dem Julusgrab zu widmen. Clemens VII. erteilte ihm außerdem noch einen Auftrag,

welcher ihn an Rom fesselte: Die Bemalung der Seitenwände der Sixtinischen Kapelle mit großen Gemälden.

Als nun Clemens VII. am 25. September 1534 durch den Tod abberufen wurde, durfte Michelangelo ohnehin nicht mehr wagen, den Boden von Florenz zu betreten. Der Gebieter dieser Stadt, Alessandro, war von bösen Absichten gegen ihn erfüllt, die bisher nur durch Clemens VII. im Zaum gehalten waren. Michelangelo gab sich keinen Täuschungen hin, was ihm jetzt bevorstand, er verließ fluchtartig Florenz, das Mediceergrab in dem Zustand, wie es sich eben befand, zurücklassend.



Vom Grabmal des Giuliano de Medici zu Florenz.

Suchen wir uns nun das Bild dieses Werkes aus Michelangeloschem Geist vorzustellen, so wie es sich uns heute darbietet. Der Gesamteindruck ist nur mit dem der Sixtinischen Kapelle zu vergleichen, und es ist sicher bezeichnend für die Universalität seines Könnens, daß zwei Werke so ganz verschiedener Art den Eindruck souveränster Meisterschaft in uns wachrufen.

Das Mediceergrab ist nicht vollendet, aber die Tatsache gelangt nicht bis zur Pforte unserer Erkenntnis, wenn wir es betrachten. Die Wirkung ist durchaus und unbedingt die eines Ganzen, eines lückenlosen, unbeschreiblich erhabenen Ganzen. Zwei Grabmäler sind es, welche die Seitenwände der Kapelle einnehmen, jedes von drei Figuren belebt und geschmückt. Es sind dies, in der mittelsten Nische sitzend, das Bildwerk der dort bestatteten Persönlichkeit und, ruhend auf dem Deckel der Sarkophage, je 2 symbolische Gestalten. Dann befindet sich in dem Raume noch eine Madonna an der dem Altar gegenüberliegenden Wand, und ihr zur Seite die Schutzheiligen der Mediceer, Cosmas und Damian.

Giuliano ist in aufrechter, stolzer Haltung sitzend dargestellt. Er trägt eine prachtvolle Rüstung, sein Kopf ist von fast römischer Strenge der Linien. Um seine Lippen spielt ein unbeschreiblicher Ausdruck, ein Zug der Wehmut, oder des streng verschlossenen

Schmerzes, quer über seine Knie liegt der Feldherrnstab, den seine Finger leicht, wie unbewußt, betasten.

Über Lorenzos Gesicht fällt der Schatten des Helmes; in welch ferne, dunkle, wechselvolle Gedanken sich dieses Antlitz hineingesonnen hat, läßt sich ahnen. Die Haltung des Körpers ist gelöster, überwältigt durch die weiche Spannung der Seele, es ist die Haltung eines Fürsten, über den langsam die gleitenden, fließenden, vielwissenden Bilder der Vergangenheit und Zukunft Macht gewinnen.

Auf dem Deckel des Sarkophags zu seinen Füßen ruhen die Gestalten des Abends und der Morgenröte. Den Abend sehen wir in einem Greis versinnbildlicht von riesenhaftem, muskelgewaltigem Körperbau. Aber die Kraft dieser Glieder ist gefesselt und gebändigt durch den Schlummer, der sich leise, alle Energien einlullend, auf sie niedersenkt, erschlafft ruhen die Arme und über den ganzen Körper, wie über die Züge des sich neigenden Hauptes ist die Wucht eines tiefen, müden Wehs, schwer von Schatten und seelischer Erschöpftheit, gebreitet.

Der Morgen ist eine junge, herrlich gebildete Frauengestalt, von prachtvoll edlen Verhältnissen des Gliederbaus. Ein ganz unnennbar bitterer Gram liegt auf ihrem Anlitz, nur widerwillig und abwehrend öffnen sich die Augen dem Licht des Tages und ein ewiger, martervoller Schmerz lagert sich um ihren Mund. Wie an die Erde und das Leid der Erde gekettet, versucht sie umsonst sich zu erheben, und man fühlt oder ahnt, daß die Seele des Meisters von dem gleichen Qualen durchrüttelt war, denen er hier so übermenschlich ergreifenden Ausdruck verlieh.

Auf dem Deckel des Sarkophages zu Füßen Giulianos lagern die allegorischen Gestalten des Tages und der Nacht. Die Nacht ist die Tragödie des Lebens, sie ist die Gebärerin des Dunkels, der Sterne und der Träume, sie ist das Gleichnis des Todes und die Mutter des Schlummers. Ihr Körper ist von reifer Fülle, machtvoll und üppig und satt, gebildet. Sie senkt das Haupt, ihre Augen sind geschlossen, aber auch sie meistert der Schmerz, der sich im Schlummer ihr naht. Eine Eule, eine Maske und ein Bündel Mohnköpfe sind ihr beigegeben.

Die Figur des Tages ist am wenigsten ausgeführt, nur wie der Schatten eines Gedankens blickt der Kopf aus dem Stein. Dennoch trägt er schon deutlich erkennbar den beabsichtigten Ausdruck, eine müde, dunkle Verdrossenheit spricht aus den schemenhaften Zügen, er schreckt fast furchtsam vor dem Ruf nach der Tat zurück, den das Licht ihm zuträgt. Merkwürdig eindringlich, geisterhaft verschwommen, ist dieser unvollendete Kopf, fern, durch die Jahrhunderte hindurch sieht man das verbitterte, einsame Gesicht des Meisters hinter ihm auftauchen, der ihn schuf.

Welchen Gedanken Michelangelo in diesen Gestalten ausdrücken wollte, darüber geben uns seine eigenen Worte Aufschluß: Der Tag und die Nacht sprechen und sagen: wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt, es ist wohl billig, daß er sich dafür rächt, wie er tut; und die Rache ist diese: Wie wir ihn

getötet haben, so hat uns der Tote das Licht genommen und mit dem Schließen seiner Augen hat er die unsrigen zugedrückt, daß sie nicht mehr leuchten über der Erde . . .

Betrachten wir nun noch die Madonna von Michelangelos Hand, so sehen wir auch hier nur ein unvollendetes Werk vor uns. Die heilige Mutter sitzt mit dem Kinde auf ihren Knien, das sich knabenhaft lebendig zu ihr zurückwendet, und blickt ruhig-ernst und mütterlich-milde auf uns herab. Im Aufbau der Figur liegt ein sanft majestätisches Thronen, so als blicke die Madonna, in die Heimat ihrer göttlichen Seele zurückgekehrt, gütig und voll tiefen Begreifens zu den Menschen nieder. Der rechte Arm ist, offenbar durch zu knappes Behauen des Marmorblocks, nicht wie ursprünglich beabsichtigt herausgearbeitet, wovon eine noch erhaltene Skizze Zeugnis ablegt. —

Der Nachfolger Clemens VII. auf dem Stuhl Petri war der Papst Paul III.

Ich habe in Vorstehendem geschildert, mit welcher verantwortungslosen Launenhaftigkeit seine mächtigen Auftraggeber die Kräfte des Künstlers, oft ohne jedes Resultat, in ihre Dienste zwangen. In der Tat kann man sich eines Gefühls der Entrüstung und der Scham schwer enthalten, wenn man sich vorstellt, welche Werke dadurch ungeschaffen blieben und in welche gramvolle Verbitterung der Meister hineingetrieben wurde.

Und neue Verwicklungen, neue Zwangslagen wurden mit der Thronbesteigung des neuen Papstes herauf beschworen. Statt Michelangelo Muße zu gönnen, das Juliusgrab nun endlich zu vollenden, zwang er ihm seinen Willen auf, welcher dahin ging, daß Michelangelo die Gemälde für die Seitenwände der Sixtinischen Kapelle für ihn ausführen solle. Zu einem dieser Gemälde, dem Jüngsten Gericht, lagen die Zeichnungen bereits vor und dieses sollte zuerst in Angriff genommen werden.

Michelangelo geriet in Verzweiflung, er wollte aus Rom nach irgendeiner versteckten Klause fliehen, um sich endlich die drückende Last des Juliusgrabmals von der Seele zu wälzen. Aber er mußte sich, wenn auch mit Zähneknirschen, beugen; am 1. September 1535 erhielt er seine Ernennung zum obersten Bildhauer, Maler und Baumeister des Vatikans, nachdem er bereits am Beginn dieses Jahres die Arbeit an den Gemälden begonnen hatte. Acht Jahre währte es, ehe dieses neue ungeheure Werk des Meisters vollendet wurde, erst am Weihnachtstag 1541 wurden die Hüllen von ihm entfernt.

Alles, was sich dem Geiste des großen Künstlers an furchtbaren, entsetzensvollen Gesichten, Erscheinungen, Phantasien offenbarte, hat in diesem Bilde Form und Leben gewonnen. Der Tag des Weltgerichts ist dargestellt, der ungeheure Tag, der den Frevel rächt, die Schuldigen in das Feuer der Verdammnis schleudert, die Schar der Gläubigen aber zu dem lichtumflossenen Höhen des Himmels hinanhebt. Der Rachen der Erde klafft auf, eine hohnlachende Rotte von Teufeln drängt herauf, die verzweiflungsvoll den grausigen Schlünden entgegenstürmenden Verfluchten hinabzuzerren. Schauer-

lich ist dies Herabsinken der Verdammten, nicht einzelne Leiber sieht man mehr, sondern eine schwere Masse menschlicher Körper, die ineinander geknäuelt, verzweifelt kämpfend, heulend und zuckend in unnennbaren Qualen, langsam und unerbittlich zur Tiefe sinken. Über ihnen, in schrecklicher Majestät, thront Gott, der ewige Rächer, umgeben von Heiligen, die Hand in großer starrer Gebärde erhoben, um die Schuldigen zu trennen von den Begnadeten, jenen den furchtbaren Urteilsspruch verkündend, diesen das Licht seiner Gnade zu erschließen. Über ihm, in der Höhe, schweben Engel, welche die Leidenswerkzeuge Christi, Kreuz und Dornenkrone und Martersäule, herabtragen. Andere Scharen von Engeln lassen den Posaunenruf erschallen, wieder andere stützen und tragen die Begnadeten empor zu den Scharen der Gläubigen, die sich zur Rechten Gottes sammeln. Unten sieht man den Höllenfluß, den Acheron, auf ihm den Nachen Charons, des höllischen Fährmanns, der eine Schaar Verfluchter zur Hölle fährt. Fürchterlich ist diese verzweifelnde Gruppe, die unter den Schlägen des Fährmanns über den Rand des Nachens stürzt, oder, von rätselvollen inneren Stimmen getrieben, freiwillig hinabspringen in den Schlund der höllischen Schrecken.

Der Zustand des Gemäldes ist heute ein derart ungünstiger, daß man erst nach längerer Betrachtung dahin gelangt, die einzelnen Gruppen zu sondern und ihre Wirkung in sich aufzunehmen. Der Rauch der Opferkerzen hat die Farben geschwärzt, aber um so düsterer, von so zwingenderer Wucht ist der Eindruck, der von dem Bilde ausgeht.

Gegen die Nacktheit der Gestalten erhoben sich schon damals Stimmen, welche in niedriger Erbosung gegen den Künstler eiferten, dessen gewaltiges Werk sie nicht begreifen, dessen reine Künstlerhöhe sie nicht erfassen konnten. Besonders laut zeterten diese Eiferer unter dem folgenden Papst Paul IV., was dann viele Übermalungen und Verunstaltungen des Gemäldes zur Folge hatte, die wir heute nur mit einer Empfindung der Trauer über so viel Verständnislosigkeit konstatieren können.

Dann endlich gelangte Michelangelo dazu, das Juliusgrabmal unter der Assistenz mehrerer Gehilfen zu Ende zu führen. Der ursprüngliche Plan, welcher das Grabmal als einen von allen Seiten zugänglichen Bau dachte, hatte später einem andern weichen müssen, nach welchem es nur drei freie Seiten haben, mit der vierten aber sich an die zu seiner Aufnahme bestimmte Wand der Kirche lehnen sollte. Diese Änderung des Entwurfs machte zu gleicher Zeit eine andere Anordnung des Figurenschmucks nötig. Die früher beschriebenen „Gefangenen" oder „Sklaven", welche als schmückender und symbolisch bedeutsamer Bestandteil des ersten Entwurfs gedacht waren, wurden verworfen, und statt ihrer nahm Michelangelo zwei andere Figuren in Angriff, in welchen das tätige und das beschauliche Leben versinnbildlicht werden sollte, diejenigen der Rachel und der Lea. Die Rachel stellte Michelangelo dar, wie sie mit nach oben gekehrtem Blick und betend erhobenen Händen der Andacht obliegt, — der Lea gab er einen Blumenkranz in der Rechten und einen

Spiegel in der Linken. Die Figuren legen deutlich dar, daß des Künstlers Begeisterung längst erloschen und es lediglich das Gefühl der Pflichterfüllung war, welches ihn zur Vollendung des Werkes, das recht zur Tragödie seines Lebens geworden war, trieb.

Im letzten Drittel des Jahres 1545 war das Juliusgrab fertiggestellt. Es ist in der Kirche St. Pietro in vincoli aufgestellt und weist in seinem unteren Teile den Aufbau auf, der schon im ersten Entwurf festgelegt war, zu beiden Seiten eines Mittelfeldes, in dem der Moses seinen Standort gefunden hat, zwei Nischen, die von Hermenpfeilern flankiert werden und in denen die Rachel und die Lea zur Aufstellung gelangten. Auf den vier Sockeln zwischen und neben diesen Figuren sollten ursprünglich die Gefangenen Platz finden, jetzt sind an deren Stelle umgekehrte Konsole getreten, welche die Leere notdürftig vergessen machen.

Am oberen Teil des Grabmals hat Michelangelo nicht mitgewirkt. Wir sehen dort in der Mitte, die auf einem Sarkophag hingestreckte Figur des Papstes, zu dessen Seite einen Propheten und eine Sibylle. Die Ausführung dieser Gestalten geht in keinem Moment über das Konventionelle hinaus, auch die ganze Anordnung atmet nichts vom Geiste Michelangelos. Aus allem diesem ersehen wir nur zu deutlich, mit welcher Hast der Künstler die Vollendung des Grabmals betrieben hat, um nur endlich von diesem Gespenst, das ihn vierzig Jahre verfolgt und ihm die bittersten und leidvollsten Stunden seines Lebens gekostet hatte, befreit zu sein.

Die beiden Gefangenen schenkte Michelangelo an Roberto Strozzi, der ihm während einer schweren Erkrankung in Rom die gütigste Pflege hatte zuteil werden lassen. Später kamen sie in den Besitz des Kardinals Richelieu, aus dessen Händen sie Ende des achtzehnten Jahrhunderts in das Gewahrsam der französischen Staatssammlungen gelangten.

Zu jener Zeit ging noch ein kleineres Werk aus der Hand des Meisters hervor, das des Brutus. Es wird im National-Museum zu Florenz aufbewahrt und gibt, trotzdem auch dieses unvollendet blieb, von der Charakterisierungskunst des Meisters eine eindringende Vorstellung. Ein ganz seltsamer, schwer zu bestimmender Ausdruck liegt auf diesem Antlitz, eine Mischung von Trotz, überlegenem Skeptizismus und innerem, sorgfältig verhülltem Schmerz.

Ein neuer Auftrag trat an Michelangelo heran, in der Ausschmückung der sogenannten Paulinischen Kapelle im Vatikan mit Freskogemälden. Es sollten dargestellt werden die Kreuzigung des Apostels Petrus, sowie die Bekehrung des Paulus, und wenn auch die Gemälde in langjähriger Arbeit zu Ende geführt werden, so zeigen sich doch deutlich Spuren des herannahenden Alters, der Ermüdung, vielleicht auch der Resignation. Die geistige Kraft, die ungeheure Phantasie des Meisters ist gebrochen, das reine Handwerklich-Technische kehrt sich zur Oberfläche, und trotz mancher Schönheit im Detail, dringt das Ganze wenig tief in unsere Betrachtung. — —

Wollen wir uns an dieser Stelle eine Vorstellung von Michelangelos äußerer Erscheinung machen, so gibt uns das einzige von

ihm vorhandene Bild in der Uffiziengalerie zu Florenz einigermaßen Aufschluß darüber. Wir sehen in ein von Leid, von bitteren Erfahrungen, von den Schauern einsamer Größe zerwühltes und gefurchtes Gesicht, mit fast erloschenen, unendlich tiefen und zerquälten Augen. Seine Figur war sicher nur wenig bedeutend, er war von finsterem, abstoßendem, mißtrauischem, vereinsamtem Wesen, das eher Schrecken, kaum aber Zuneigung oder Liebe einflößte. Er ging allein, ein einsam Geweihter und Gezeichneter, durch seine Zeit, und nur in seinen Werken glüht das Feuer ungebändigter Künstlerleidenschaft, das in dieser verdüsterten Seele brannte.

Kommen wir nun zum Schluß. Noch ist hier seiner Beziehung zu Viktoria Colonna zu gedenken, der Tochter des Großkonnetabels von Neapel, Fabrizio Colonna, deren Gatte, Ferrante Francesco d' Avalos, noch jung an Jahren, in der Schlacht bei Pavia auf den Tod verwundet wurde. Die Witwe zog sich ganz aus dem weltlichen Verkehr zurück und suchte nur Befriedigung ihrer reichen seelischen und geistigen Gaben im Umgang mit bedeutenden Männern ihrer Epoche. So trat sie, die Dichterin, in Beziehung zu Michelangelo, der neben seinen anderen großen Fähigkeiten auch der Dichtkunst seinen Tribut zahlte und uns viele formvollendete und gedankentiefe Gedichte hinterlassen hat. Diese zarte und innige Verbindung mit der edlen, hochgesinnten Frau wurde zum schönsten Schmuck seines Greisenalters, in der Reinheit dieser Liebe, in diesem Ausströmen seiner leidenschaftlichen, frommen, erhabenen Seele in eine andere, gleichgestimmte, fand er den Ausgleich für so viele Klüftungen, die ihn im Leben auf und nieder warfen.

Mit dem Tode der geliebten Frau verblich auch seine innere Kraft. Wohl begann er noch an manchem Werk zu schaffen, keines aber wurde vollendet, Meißel und Pinsel fielen aus seiner Hand. Aber noch eine dritte Kunst hatte segnend an seiner Wiege gestanden, die Baukunst, und diese blieb ihm treu bis zum letzten Atemzug und verhalf ihm noch zu einem letzten großen Triumph, zu einem Schlußakkord von großartiger Schönheit und Kraft.

Die Baukunst gewährte ihm insofern Vorteil, als sie seine körperliche Kraft nicht in Anspruch nahm und so seiner Lust, noch weiter zu planen, noch mehr, noch Größeres aus sich hervor wachsen zu sehen, die Wege offenhielt.

Zuerst übernahm er die Vollendung des Farnesischen Palastes, den Antonio da Sangallo, durch den Tod abberufen, nicht hatte vollenden können. Michelangelo schuf daran das Bekrönungsgesims der Außenseite und den Ausbau des Hofes, dessen oberstes Stockwerk nach seinen Entwürfen ausgeführt wurde.

Das Werk, an dem er seine ganze Kraft noch einmal erproben konnte, war der Neubau des Petersdomes. Papst Paul III. hatte mit richtigem Blick erkannt, daß er der Mann sei, diese große Aufgabe zu Ende zu führen, und hier endlich einmal konnten sich die Pläne des greisen Meisters, von keinem Hemmschuh aufgehalten, von keiner Laune eingezwängt, frei ausleben. Ihm wurde in einem Breve vom 1. Januar 1547 die Vollmacht erteilt, alle

Pläne ändern und ganz nach Gutdünken bauen und niederreißen zu dürfen, man machte ihn nach allen Seiten hin unabhängig und entband ihn sogar von der Verpflichtung der Rechnungsablage. Die folgenden Päpste bestätigten diesen Vertrag, etwas Unerhörtes im Leben des Mannes, der so manche harte Knebelung hatte erdulden müssen. Natürlich fehlte es trotzdem nicht an Streitigkeiten, nicht an Verleumdungsversuchen und Anfeindungen aller Art, — aber Michelangelo ging jetzt gelassen seines Weges durch sie hindurch.

Siebzehn Jahre lang war er an dem Bau beschäftigt, und wenn er auch in den Hauptlinien auf den Entwurf des Bramante fußte, so war doch sein Anteil an der endgültigen Gestaltung des riesenhaften Baues ein sehr bedeutender. Die majestätische Kuppel ist durchaus sein Werk, das erste Tonmodell zu derselben formte er mit eigenen Händen, nachdem er zuerst die Maße der Kuppel nach derjenigen des Doms seiner Heimatstadt bestimmt hatte. Das große Holzmodell, das grundlegend für die Ausführung wurde, wird heute noch im Vatikan aufbewahrt.

Neben dem Bau der Peterskirche traten noch andere Aufgaben an ihn heran. So bat ihn die Königin Katharina von Frankreich um die Anfertigung eines erzenen Reiterstandbildes für ihren Gemahl Heinrich II., der das Opfer eines Turnierunfalls geworden war. Er entwarf eine Zeichnung, aber zur Ausführung kam es nicht, da der damit beauftragte Künstler starb.

Die Stadt Rom hatte ihn im Jahre 1546 durch die Verleihung des römischen Bürgerrechts ausgezeichnet, und dieser seltenen Ehrenbezeugung eingedenk, kam er der Aufforderung, Pläne für die Neugestaltung des Kapitolsplatzes zu entwerfen, mit Eifer nach. Zwar kamen diese erst nach seinem Tode zur Ausführung, aber er ist dennoch in der Hauptsache als der Schöpfer des schönen Platzes zu betrachten.

Für Papst Pius IV. entwarf er das Stadttor, das unter dem Namen Porta Pia bekannt ist, sowie ein Grabmal für den Bruder des Papstes, den Markgrafen von Marignano, das im Dom zu Mailand aufgestellt wurde. Dann wurde nach seinen Zeichnungen der große Saal der Thermen des Diokletian in eine Kirche (St. Maria degli Angeli) umgestaltet, in dem ehemaligen hundertsäuligen Klosterhof zeigt man noch heute einige Zypressen, die Michelangelo eigenhändig gepflanzt haben soll.

Inzwischen wuchs die Kuppel von St. Peter in die Höhe. Zunehmende Schwäche in den Füßen gestattete dem greisen Künstler nicht mehr, sich zu Fuß an die Baustelle zu begeben, so sah man ihn denn häufig, auf einem Maultier reitend seinem Ziele zustreben, aber bis zum letzten Augenblick blieb er diesem Werk treu, so sehr es ihn auch nach der Heimat zog, so oft der Herzog Cosima I. ihn auch zu bewegen suchte, nach Florenz überzusiedeln, die Peterskirche ließ ihn nicht aus ihrem Bann.

Und dennoch sollte es ihm nicht vergönnt sein, deren Vollendung zu erleben. Die Schwäche nahm zu, in einem Zustand, schwankend zwischen Schlafen und Wachen, verbrachte er seine letzten Tage. Und als am 18. Februar 1564 sich die Sonne anschickte, in die Nacht hin-

einzutauchen, da senkte sich auch über ihn die große Stille, das Schweigen und das Dunkel herab, und er entschlief, von seinen nächsten Freunden umstanden.

Michelangelo hatte den Wunsch geäußert, in der Erde seiner Heimatstadt bestattet zu werden. Der Herzog Cosima ließ seine Leiche heimlich nach Florenz schaffen und am 12. März in der Kirche St. Croce ausstellen. Am 14. Juli 1564 fand dann die Leichenfeier statt; alles wurde aufgeboten, um den großen Künstler würdig zur Ruhe zu geleiten. Zeitgenossen haben uns dies Trauerbegängnis geschildert, bei dem eine Pracht und ein künstlerischer Aufwand entfaltet wurde, wie ihn Florenz nicht wiedersah.

Ein schönes Marmormonument wurde auf seinem Grab in der Kirche St. Croce errichtet, welches die Gestalten der drei Künste zeigt, wie sie sich trauernd um den Sarkophag vereinen. Und so lange es eine Kunst gibt auf der Erde, so lange Menschen atmen, die anbetend vor ihren Altären knien, wird das Gedenken an diesen Künstler nicht erlöschen, des Größten einer, der unter der Sonne wandelte.



Druck von W. W. (Ed.) Klambt, G. m. b. H., Neurode i. Schl.